

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro klasickou archeologii

Bakalářská práce


Markéta Strouhalová

Motiv tance na červenofigurových vázách
Dancing figures on the red-figured vases

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc.

2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.


.....
Markéta Strouhalová

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Doc. Ph.Dr. Ivě Ondřejové, Csc. za užitečné rady, které mi udílela v průběhu mé práce, dále pak celému Ústavu klasické archeologie Univerzity Karlovy v Praze za poskytnuté zázemí.

Obsah

Abstrakt.....	1
Úvod.....	2
1. Tanec v antickém Řecku.....	3
1.1. Obecný úvod, počátky tance.....	3
1.2. Tanec v kultu.....	3
1.2.1. Extatické tance.....	6
1.2.2. Tanec na jevišti.....	7
1.3. Tanec jako zdroj zábavy a předmět soutěžení.....	8
1.3.1. Tanec ve zbroji.....	8
1.3.2. Tanec při sympóziích, akrobatické tance.....	10
1.4. Shrnutí.....	11
2. Typy tančících postav na attické červenofigurové keramice.....	12
2.1. Tanec mainad a satyrů.....	12
2.1.1. Tanec mainad.....	12
2.1.2. Tanec satyrů a silénů.....	15
2.2. Komasti.....	16
2.3. Tančící postavy herců.....	17
2.4. Tanečníci pyrrhiché.....	18
2.5. Ostatní typy tančících postav.....	19
3. Motiv tance na jihoitalské červenofigurové keramice.....	20
3.1. Vázy z Lukánie.....	20
3.1.1. Rané lukánské vázy.....	20
3.1.2. Pozdní lukánské vázy.....	23
3.2. Vázy z Apulie.....	25
3.2.1. Rané apulské vázy.....	25
3.2.2. Střední apulské vázy.....	31
3.2.3. Pozdní apulské vázy.....	34
3.3. Vázy z Paesta.....	37
3.4. Vázy z Kampánie.....	41
3.4.1. Capua I.....	41
3.4.2. Capua II.....	42
3.4.3. Cumae.....	43
3.5. Vázy ze Sicílie.....	44
3.5.1. Rané sicilské vázy.....	44
3.5.2. Pozdní sicilské vázy.....	46
Résumé.....	48
Bibliografie.....	50
Seznam ilustrací.....	53

Titul: Motiv tance na červenofigurové keramice

Autor: Markéta Strouhalová

Ústav: Ústav pro klasickou archeologii, Univerzita Karlova

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc

Abstrakt: Hlavním tématem této práce je tanec v antické Řecké společnosti, jeho podoby, druhy a vývoj v čase. Diskutována je reflexe tance na červenofigurové keramice, jsou uvedeny typy tančících figur na attické červenofigurové keramice. Hlavní prostor je věnován přehledu váz s tančícími postavami z dílen ve Velkém Řecku a jejich zasazení do kontextu vývoje červenofigurového malířství na tomto území. Mezi vázami attickými a těmi z Velkého Řecka existují úzké paralely a kde jihoitalské vázové malířství nenásleduje attické motivy nachází jiné zajímavé vyjádření. Vázové malířství nám ukazuje tančící postavy všech druhů, zahrnuje nejvíce tančící mainady, satyry silény, volnou zábavu komastů, akrobatický tanec, tanec v divadle a tanec v kultu.

Klíčová slova: tanec, červenofigurové vázy, jihoitalské vázové malířství.

Title: The dancing figures on the red-figured vases.

Author: Markéta Strouhalová

Department: Institute for Classical Archeology, Charles University

Supervisor: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc.

Abstract: The main theme of this work is dance in the Ancient Greece, its kinds, forms and evolution during the time. The reflektion of the dance on the red-figured vases is dicussed, first the types of the dancing figures on the Attic red-figured vases and second a sumary of the scenes with dancing figures descending from Magna Graecia and their position in the production of the red-figured vases on the localities in South Italy and Sicily. The close parallels exist between the Attic vases and those from Magna Graecia. If the South-Italian vase painting doesn't follow Attic motives, it finds other interesting expressions. Vase-painting shows dancing figures of all kinds, they include in the most cases figures associated with Dionysos (maenads, satyrs and silens), loose amusement of komasts, the acrobatic form of dancing, dancing in the theatre and at the religious occaisons.

Keywords: Dance, Red-figured vases, South Italian vase-painting.

Úvod

Klíčovým slovem v mé práci je bezesporu „tanec“, dá se říci, že mě tanec k této práci a i v průběhu jejího psaní inspiroval a inspiruje mě stále. Má práce je zároveň dokladem faktu, že nejsem první a jistě ani poslední koho tanec inspiroval. Pohyb do rytmu hudby je lidskou přirozeností, může zušlechtovat naše tělo, ale i naši duši, zároveň však v nás může probudit divokost a skryté touhy. Toho všeho si byli staří Řekové vědomi, filozofové nabádali a disputovali o kráse chórového tance na počest Apollóna a umělci byli přitahováni nekontrolovatelným extatickým tancem mainad.

V centru mé pozornosti stál tanec především jako jeden z motivů, kterými malíři dekorovali červenofigurové vázy, případně jsem zmínila i schémata z černofigurového malířství, jež byla základem motivů v malířství červenofigurovém. Nejvíce mě pak zajímala produkce z Velkého Řecka. Tančící postavy na řeckých vázách ovlivnily dokonce i vývoj novodobého tanečního umění. Ve dvacátých letech minulého století vznikaly pod vlivem Isadory Duncanové, jež čerpala z vyobrazení na řeckých vázách, školy „plastického tance“, který stavěl na bosích nohou a volnějším pohybu, než jaký je v tanci klasickém.

V první kapitole své práce jsem se pokusila podat obraz tance v antické řecké společnosti, jeho druhy a podoby. Základní klasifikační linií jsem položila mezi tance v kultu a tance sloužící především jako zdroj zábavy a soutěžení, zároveň jsem si vědoma, jak je tato hranice tenká a některé tance stojí na pomezí navržených skupin. Tanec Řekové chápali primárně jako radostný, přinášející pobavení a na druhou stranu kult byl přítomen všude při společenském dění.

Další dvě kapitoly jsou pak věnovány motivu tance a tančících postav na červenofigurových vázách. Nejdříve jsem popsala a na příkladech ilustrovala typy vyobrazení tančících postav na vázách attických, které představují obdoby k scénám na vázách z Velkého Řecka. Následně jsem shromáždila vázy z Velkého Řecka nesoucí motiv tance, představila je jako část produkce dílen z jižní Itálie a Sicílie a věnovala se této problematice obšírněji.

Poslední bod mé práce spočíval v posouzení četnosti motivu, jeho variací a vývoji v čase v produkci dílen jihoitalských a sicilských, zároveň pak v porovnání těchto skutečností se scénami na attické červenofigurové keramice.

1. Tanec v antickém Řecku

1.1. Obecný úvod, počátky tance

Tanec u Řeků nestál nikdy sám za sebe, doplňovala ho hudba a zpěv, každý pohyb spojený s hudbou byl chápán jako součást orchestiky, tj. tanečního umění. Byl počítán za cosi božského, co do člověka vstupuje. Jako každé umění mělo i to taneční svou Múzu, jmenovala se Terpsichoré (ta, která se těší z tance), byla patronkou tance a byla zobrazována s lyrou.

Lukiános ve svém dialogu nazvaném „O tanci“, který je pojat jako obhajoba tance, vidí jeho předobraz v pohybu vesmírných těles, hvězd a planet, tyto vytvářejí jakýsi pratanec. Síla, která jim tento pohyb vnukla pochází podle něj od Eróta, tanec je tak spojován s úplnými počátky, kdy byl stvořen svět. Éros je totiž asociováno nejen s milostným toužením, ale podle Orfistů i se vznikem samotného světa.

V druhé knize Platónových Zákonů se dozvídáme o postavení a funkci tance v antické řecké společnosti. Ústy jedné z postav v dialogu filozof říká, že první výchova se děje skrz Múzy a Apollóna, ten, kdo je znalý chórů a sborů, je pokládán za vychovaného. Následně vysvětluje, že sborové umění jako celek v sobě zahrnuje tanec a zpěv. Dál je dialog vede v tónu, který v zásadě chválí toto umění jako duši libé, ale pouze ten, kdo „zpívá krásné věci a tančí krásné věci“, sobě i ostatním prospívá.¹

Při snaze tanec ve starém Řecku určitým způsobem kategorizovat jsem vedla základní hranici podle toho, nakolik v jednotlivých typech hrál roli rituál, jestli se tančilo k uctění nějaké božské entity, nebo zda byl tanec vykonáván především k potěši a zábavě, či jako předmět soutěže nebo tělesné cvičení. Ani stanovené měřítko ovšem ideální a nezabránilo prolínání se některých skupin.

1.2. Tanec v kultu

Tanec byl považován za vynález bohů a věřilo se, že i oni tuto bohubilou činnost často vykonávají. Spolu se zpěvem tvořil důležitou část kultu. Tanec na počest určitého božstva byl toho rázu, aby odpovídal podstatě té které božské entity. Například ladné a odměřené tančení za zpěvu pajánů se dělo na počest Apollóna, přičemž se tanečníci drželi za ruce, zápěstí, cíp

¹ Platón. *Zákony*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 39.

šatů, nebo se drželi lana a doslova je vedl vedoucí chóru. I tance k uctění Artemidy, Apollónovi božské sestry jsou známé, tančili je neprovdané dívky, i v tomto případě se jednalo o tance řadové.²

Tanec byl také součástí slavností na Délu, kde nebyla žádná oběť vykonána bez doprovodu tance a zpěvu. Nejslavnější tanec na Délu byl ale na počest Afrodity tzv. γεράvoç (jeřábí tanec), poprvé ho prý tančil Theseus a zachránění Athéňané po návratu z Kréty a vítězství nad Minotaurem, měl snad připomínat bloudění v labyrintu. Bylo k němu potřeba provázek, pomocí kterého byly zamotaní tanečníci uspořádáni, jsou pro něj typické pohyby rukou, které napodobovaly pohyby jeřábích křídel. Jako jeho vyobrazení je tradičně interpretována scéna na váze François ve Florencii (570 př. Kr.), kde je zobrazena řada střídajících se dívek a chlapců držících se za ruce.³

Při slavnosti Héry v Argu tančily mladé dívky ozdobené květinovou dekorací náboženské tance. Zobrazením takovýchto tanečnic jsou zřejmě tzv. Borghése tanečnice, jejichž kompozice ovlivnila díla novoattického reliéfu a dále pak měla i v římském umění mnoho obdob (tanec Hór, nebo bohyň rosy).⁴

K tancům předváděným dívkami patřily také tance se závojem. Fáze tohoto tance se objevují hlavně v podobě ženských terakotových figur, postavy jsou zahaleny do pláště až po paty a často mají překrytou i hlavu a ruce, pokrytí hlavy se nevyskytuje vždy, ale ruce jsou převážně zakryty. Povaha tohoto tance není jasná, zahalené tanečnice se objevují jak v kontextech kultovních, tak jako součást komických a akrobatických čísel (druhá okolnost je případ zvláště jihoitalské červené figury).

V Dionýsově kultu měl zvyk zakrývání rukou také velkou důležitost, od první čtvrtiny pátého století př. Kr. se objevuje vyobrazení mainad se zahalenýma rukama, které provádějí pohyby, jako by chtěly svá křídla vytvořená z oděvu použít k letu a některé z nich se dokonce nedotýkají chodidly země.

Ve Spartě se netančily jen válečné tance, jeden spartský tanec se nazýval řetízek – όρμος, ten byl tančen v rozličných řadách, které se chovaly jako řetízek, byl tančen dívkami i chlapci, první pár předtančoval, chlapci tančili jako při tancích se zbraněmi a dívky s něžností vlastní svému pohlaví.⁵

² Henrichs, A. „Warum soll ich tanzen? “: *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart; Leipzig: Teubner 1996, s. 20n.

³ Weege, F. *Tanz in der Antike*. Leipzig, Halle, 1926, s. 61n.

⁴ Ibid., s. 63-65.

⁵ Ibid., s. 44.

Jiný tanec se tančil k počtě Artemidy na slavnosti pořádané v Karyae (na hraničním místě mezi Arkadií a Lakonií), tanec Karyatid byl tančen dívkami z předních lakedaimonských rodin, tančily ve velmi průsvitné nad kolena sahající sukni, na hlavě měly předmět podobný košíku, vytvořený asi ze špičatých lístků rákosu, které se překřížovaly. Tanečnice se pohybovaly pomalu a odměřeně na špičkách nebo pološpičkách, často se přitom zřejmě otáčely. Držení rukou bylo rozličné, buď byly ponechány položené na hrudi, nebo jedna na hrudi a druhá směřovala dopředu či dozadu, nebo byly obě zdvihnuté. Hlava je nejčastěji skloněna dolů a pohled směřuje k podlaze jakoby z náboženské bázně.

Znamé je spojení těchto tanečnic s architektonickou podpěrou, jejichž jméno nosí, vývoj přenesení zůstává nejasný, jejich pozice nevykazuje rysy tance. V heróonu v Gjölbashí jsou dány do spojitosti tanečnické s architektonickou funkcí podpěry u dveří.⁶

K tancům náboženského charakteru patřily i tance na oslavu narození, svatby a také tance, které se tančily na pohřbu. Kvůli svému religióznímu charakteru měly většinou podobu průvodu.

Tanec dívek s velkými náušnicemi, které jdou obměňujícími se tanečními kroky kupředu a zpět a jsou téměř celé zahalené je zachycen na náhrobní nástěnné malbě v Ruvo pocházející z doby kolem 400 př. Kr., zajímavostí je, že po sobě znázorněné obutí tanečnic je jiné. Podle umístění je tanec identifikován jako pohřební. Ještě dnes se pod názvem Tratta tančí. Ženy jsou spojeny těsným držením a vede je jeden předtanečník - jediný muž.⁷

Tance doprovázely veskrze všechny přechodové rituály, narození nevyjímaje. To se slavilo desátý den po narození dítěte a tančily ho také ženy. Tanec při slavnosti přestupu mladíků k mužům se nazýval ἐπιδείξεις. Nejinak tomu bylo při svatbě, tance při této příležitosti popisují už Homér a Hésiodos, konaly se večer, když se novomanželé vraceli do ženichova domu, pak nevěsta s přítelkyněmi tančila a zpívala χρουσίθυρον.⁸

Tance spojené s přechodem ročních dob pravděpodobně připomínaly činnosti, které se v těchto obdobích vykonávají. Z těchto je znám tanec květin, ἀνθεμα, doprovázený téměř představením s obsahem a tančený k počtění jara. Z Kolofónu na Rhodos „táhli“ chlapci převlečení v černé a bílé peři za vlaštovky a oslavovali příchod jarních dnů za zpěvu veselé písně a vyzívli k otevření dveří právě vlaštovkám, nositelkám jara. Píseň byla pravděpodobně doprovázena pohyby, které evokovaly let vlaštovek. Převleky a masky hrály při lidových slavnostech vždy velkou roli. Tanec ἐπὶ λήνιος se tančil u příležitosti žně, za doprovodu hudby

⁶ Weege, Op. cit., s. 44-48.

⁷ Ibid., 112n.

⁸ Ibid., s. 115n.

se napodobovaly činnosti spojené se sběrem plodů, plnění košů, lisování hroznů a ochutnávání vína.⁹

1.2.1 Extatické tance

Do této skupiny patří především tance vážící se k maloasijským kultům. K jejich tanečníků se řadí, Galloi, služebníci, kteří přinesli kult Attisův, nebo maloasijské Korybanty se svým divokým tancem na počest Velké Matky. Tančilo se za zvuků tympanů, klapků či cimbalu doprovázených dvojitým aulem a zvukem rohu. Svým extatickým tancem se snažili dostat na jinou rovinu existence a přiblížit se vzývané božské existenci.¹⁰

Nejvýznamnější extatické tance, které bohatě inspirovaly antické umělce, jsou tance mainad a satyrů v průvodu boha Dionýsa. Obraz těchto divokých tanců se v průběhu vývoje měnil. Zatímco na počátku vývoje jsou mainady zobrazovány převážně s krotaly při tanci, jehož charakterizují pohyby ostře zalomených rukou a nakročení jedné nohy v pokrčení. V průběhu doby se jejich tanec zjemňuje, je elegantnější a spolu s krotaly je ve stále větší četnosti používán k tanci thyrsos a tympanon. Více je také zobrazována jako fáze tance extáze, kterou značí hlava v záklonu. Podrobnější popis tanečních pozic mainad bude následovat v nadcházející kapitole.

K tanečnímu reji mainad patří neoddělitelně i satyři, tančí spolu s nimi nebo jim jen k tanci hrají na aulos. V podstatě má jejich tanec několik podob, tančí divoce s výskoky a tleskáním rukou a dodávají průvodu na veselosti nebo s větší grácií napodobují tanec mainad. Nejsou jim cizí ani rozpustilé akrobatické kousky u příležitosti hostin.

Jiný tanec s výraznými orientálními prvky - oklasma, jehož protagonisté jsou nezřídka zobrazováni ve vázovém malířství v doprovodu mainad a satyrů, a který je označován jako perský podle zmínky v Xenofónově Anabázi, kde jeden z vojáků předvádí takový tanec. „*Nakonec tančil po perském způsobu, tloukl štíty o sebe, klesal do dřepu a zase vyskakoval, to všechno do taktu za doprovodu flétny.*“¹¹ Tanečníky, kteří jsou zobrazováni v neřeckém oděvu, kalhotách a svršku s dlouhým rukávem, charakterizují výskoky a ruce, jež jsou drženy nad hlavou nebo před tělem s propletenými prsty. Tančící jsou pak zobrazovány ženy i muži (tento tanec prý tančil i opilý perský král).¹²

⁹ Weege, Op. cit., s. 125-129

¹⁰ Ibid., s. 69n.

¹¹ Xenofón. *Anabáze*. Praha: Odeon 1974, 6,1, s. 183n.

¹² Weege, Op. cit., 97n.

1.2.2 Tanec na jevišti

Tance na jevišti také měly na počátku sepětí s náboženstvím, ale časem ho částečně ztratily, proto je uvádím ve zvláštní kapitole. Důležité je především jeho sepjetí s obřadními tanci a zpěvy. Někteří badatelé právě sem kladou počátky divadla vůbec. Tanec a zpěv byly v divadelním představení pevně svázány, obojí činnost příslušela chóru, který se pohyboval v orchestře. Řecké divadlo se neomezovalo na tanec sborový, ale prostor dostávali i tanečníci sólisté. Rozlišují se tři základní dramatické tance, tanec tragédií emmeleia, tanec komedií kordax a sikinnis satyrských her. Nebyly ale jedinými tanci, které se na divadle tančily. Byly to tance používané i při jiných příležitostech. Mohlo se jednat o tance svatební, extatické nebo radostné na počest vítězství.¹³

V komedii byla míra použití tance větší než v tragédii, jelikož kromě odchodů a příchodů tančil chór ještě při parabasi, kdy obcházel okolo scény otočený k publiku ve stylu Dionýsova průvodu za zpěvu lyrické písně. Často je také závěrečná scéna v režii chórového tance připravena jako grande finále. Charakteristický tanec komedie – kordax, je možná orientálního původu, je uváděn do souvislosti s libyjským tancem, který také nese název kordax. Musíme si tento tanec představit jako soubor poskoků otoček a výrazných pohybů doprovázených zvedáním nohou do výšky.¹⁴ Tančil se i s předměty, které doplňovaly komické vzezření tance. Je znám i jiný tanec používaný v komedii, tanec chóru, který je převlečen do kostýmů zvířat a předvádí rozpustilé taneční variace.

Třetí do řady je tanec satyrského dramatu - sikinnis, který se tančil přískoky na jedné noze a druhou vymrštěnou do vzduchu, připomínal tanec kozlů a jeho tempo bylo nejspíš strhující. Tančí ho také satyři a siléni, zobrazení tance satyrů často připomínají různé formy současných lidových tanců plné přískoků a tleskání rukou.¹⁵

V celé oblasti Velkého Řecka se na červenofigurových vázách pravidelně vyskytují komické postavy ve specifickém kostýmu, které pocházejí z tamních lidových frašek – flyackých komedií. Na jevišti kromě humorných scének předvádějí také tanec, zvláště pak v případě, že se vyskytují v přítomnosti Dionýsa či jsou přímo součástí jeho veselého průvodu. S tympanem nebo za doprovodu flétny tančí veselé tance podobné těm ze satyrských her. Ve svých vystoupeních parodují i tance v kultu.

Tanec má místo také v jiném komickém žánru, v mimu, zábavném vyprávění ve formě řeči tance a zpěvu. Poprvé o něm mluví Aristoteles v Poetice, kde tímto pojmem označuje hry

¹³ Stehlíková, E. *Antické divadlo*. Praha 2005, s. 224n., heslo: Tanec.

¹⁴ Weege, Op. cit., s. 105-109.

¹⁵ Ibid., s. 109n.

sicilského dramatika Sófróna a jeho syna Xenarcha. Od ostatních divadelních představeních mimos odlišoval fakt, že herci sami (ne chór) tančili a zpívali, hrály také ženy a většinou nenosily masky. Skupiny herců mohly předvádět krátká čísla estrádního charakteru nebo představení s komplikovanějším příběhem.¹⁶

1.3. Tanec jako zdroj zábavy a předmět soupeření

Tato kapitola se snaží přestavit druhy tance, které dávaly podnět k soutěži mezi jednotlivci či skupinami a které sloužily k pobavení účastníků a přihlížejících. Jako připomenutí proslulé řecké soutěživosti, která se nevyhnula ani tanečnímu umění, bych zmínila pozdně geometrickou oinochoé Dyplského mistra (Athény, Národní muzeum 192), na jejíchž plecích se nachází nápis ve znění: „Který z tanečníků zatančí nyní nejlépe, tomu patří tato konvice.“

¹⁷ Váza dokazuje, že soutěže v tanci byly Řekům vlastní již v rané fázi jejich dějin, sloveso použité pro tanec v řeckém originále znamenající vlastně „hrát si, bavit se“ (παίζω), nám přibližuje druhou stránku tance v řecké společnosti než tu slavností a rituální.

1.3.1. Tanec ve zbroji

Jako kolébka tance platila obecně Kréta. Z tohoto ostrova pochází také známý tanec Phyrhiché, který podle tradice provozovali Kuréti, když přicházel na svět malý Zeus, aby jeho otec Kronos neslyšel pláč budoucího vládce bohů, tak tyto božské entity tančily ve zbroji a údery zbraní na štíty přehlušily dětský pláč.¹⁸ Pyhrhiché pak dosáhla velké obliby napříč celým řeckým světem. Zvláště ve Spartě se byla využívána k výchově, utužení mládeže a stala se zde téměř „národním“ tancem. Dovezena byla z Kréty okolo roku 620 př. Kr., adaptována básníkem Thaletem za doprovodu hry na flétnu a zpěvů, se udržela po mnohá staletí.¹⁹

Ukázku toho, jak tančení či předvádění takové tance ve zbroji mohlo vypadat, nám předkládá Xenofón ve své Anabázi, když popisuje jak si vojáci v táboře krátili čas právě pomocí tanců ve zbroji. Každý kmen předváděl variantu, která se tančí v jeho domovině. Zároveň ukázka doplňuje vypovídací schopnosti scén na červenofigurových vázách, kde tento tanec tančí i dívky (viz kap. 2.3.).

¹⁶ Stehlíková, Op. cit., s. 185-188, heslo: mimos.

¹⁷ Henrichs, A. „Warum soll ich tanzen?“, *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart; Leipzig: Teubner 1996, s. 32n.

¹⁸ Lukianos. *O Tanci*. Praha 1930. Edice: Tepsichora. Přeložil Jan Rey, s. 13.

¹⁹ Weege, Op. cit., s. 38.

„Když vykonali úlitbu a zapěli slavnostní píseň, povstali nejprve Trákové a za zvuku flétny zatančili se zbraněmi. Lehce vyskakovali do výše a mávali meči. Nakonec jeden druhého mečem udeřil, takže všichni mysleli, že toho muže zasáhl. Zasažený předstíral, že padl a Paflagonové vykřikli. Vítěz sebral zbraně svého druha a odcházel zpívaje píseň na počest Sitalkovu. Ostatní Trákové druhého odnesli, jako by byl mrtev, nic se mu však nestalo. Nato vystoupili Ainiánští a Magnétové a tančili se zbraněmi takzvanou karpaji. Karpaia se tančí tak, že jeden tanečník zbraně odloží zasévá a pohání spřežení. Často se ohlíží jako by se bál. Potom se přiblíží loupežník. Jakmile ho oráč spatří, popadne zbraně a o spřežení s ním bojuje. Tak tančili v rytmu za zvuků flétny. Nakonec loupežník muže sváže a spřežení odvede. Někdy však i oráč sváže lupiče. Potom ho zapřáhne s rukama dozadu svázanýma vedle volů a pohání ho. Dále vystoupil jeden Mýs maje na každé ruce jeden štít a tančil, brzy jako by bojoval s dvěma protivníky, brzy zase jako by se dvěma štíty bránil jednomu, pak se opět točil dokola a dělal se štíty přemety, takže byla radost se na něj dívat. Nakonec tančil po perském způsobu, tloukl štíty o sebe, klesal do dřepu a zase vyskakoval, to všechno do taktu za doprovodu flétny. Potom vystoupili Mantinejští a někteří další z Arkadů odění ve zbroj co nejkrásnější a kráčeli za doprovodu flétny v taktu bojového tance, zpívali paián a tančili jako při procesích k chrámům bohů. Přihlížející Paflagoni se velice divili, že se všechny tance konají ve zbrani. Když Mýs viděl jak žasnou, domluvil se s jedním Arkaděm a přivedl zajatou tanečnici, kterou ustrojil co nejkrásněji a dal jí lehký štít. Zatančila velice svižně ohnivý tanec pyrrhiché. Strhl se ohromný potlesk a Paflagonové se ptali, zda v řadách Řeků bojují i ženy. Řekové odpověděli, že právě ony zahnały krále z tábora na útěk. Tím vystoupením noc skončila.“²⁰

Ve Spartě existovaly i další tance, které sloužily k výchově spartské mládeže a zlepšení tělesné kondice. Embateria neboli pochodové tance byly také známé a oblíbené ve Spartě, tančilo se na písni Tyrtia, který je proslavil a dělo se tak, když šlo vojsko do bitvy, nebo když se vzpomínalo na padlé v boji. Při Gymnopaidejích tančili nazí mladíci a napodobovali přitom zápasy v ringu a pankratis. Tanečníci nejprve pohybovali nohama v rytmu hudby a poté pokračovali volně. Tento tanec byl tak oblíben, že vyloučení z něj bylo používáno jako trest. Nejlepší tanečníci byly také nejlepší bojovníci.²¹

²⁰ Xenofón. Op. cit.

²¹ Weege, Op. cit., s. 38-40.

Tance se zbraněmi byly oblíbeny nejenom ve Spartě, ale i např. v Athénách, kde se tančily za doprovodu lyry nebo flétny, již od rané doby. Tento tanec se mohl předvádět s fingovaným nepřítelem, nebo mohlo jít skutečně o pár tanečníků kteří proti sobě bojovali, dal se ale též předvádět ve skupinách. Při Panathenajích např. byli tanečníci rozděleni do tří skupin – chlapci, mladíci a muži a každá skupina pak do dvou podskupin, které proti sobě v párech „bojovaly“, celé to organizoval vedoucí chóru.²²

Zásadní se zdá být zvuk zbraní, který mohl primárně u těchto tanců fungovat jako prostředek k odhánění zlých duchů. V průběhu doby se vyvíjely jako ochrana proti nepříteli a prostředek zastrašování, k cvičení pro mladíky až k hře a způsobu krácení si času.

Na konci 4. století došlo v Athénách ke spojení pyrrhiché a Dionýsovských tanců, místo s meči se tančilo s thyrem a dřevěnou holí ovinutou révovím a spiniovou šiškou, a předváděly se mýty spojené s Dionýsovskou tematikou. Za časů Alexandra Velikého tanec ve zbroji již zcela ztratil svůj vojenský ráz a k Římanů se dostal s novým smyslným půvabem, ve kterém jde o ladnost pohybu a secvičené tančení ve skupině chlapců a dívek k pobavení.²³

1.3.2. Tanec při sympóziích, akrobatické tance

Literatura hojně informuje o tanečních představeních při příležitosti sympózií, nejenak je tomu i u četných scén na vázách, ať se již jedná o akrobatky nebo satyry při svých bujarých veselích. Tanečníci, kteří si při tanci užívali hojně konzumaci vína a kteří jsou námětem černofigurových váz, se nazývají komasti (více níže 2.2.). Bez tance a zpěvu by řecká hostina nebyla myslitelná, mohly ho vykonávat profesionální tanečnice, hétery nebo samotní hosté. Hétery se podle dochovaných písemných zmínek často trumfovaly, která zatančí lépe a stane se tak královnou hostiny.

Tanečníci a tanečnice/akrobatky chodili po rukou a předváděli akrobatická a žonglérská čísla. Ve velkých městech v hostincích byli pro pobavení hostů na takovéto tance angažováni i například liliputi. Akrobatický tanec dokládá i slavná scéna z Xenófontovi Hostiny, ve kterém najatá tanečnice předvádí tanec s kruhy a přemety přes meče. *„A to už druhá dívka začala hrát na flétnu jako doprovod k produkci a sluha podával tanečnici kruhy, celkem dvanáct. Ona si je od něho brala, stále při tom tančila, roztáčela kruhy a házela je do výše – každý hod měla přesně vypočítaný tak, aby je zas mohla postupně chytat a nevypadla z rytmu.“* *„Potom byl přinesen kruh, na němž bylo upevněno množství mečů hrotem*

²² Weege, Op. cit., s. 50n.

²³ Ibid., s. 52-54.

vzhůru. Tanečnice dělala přes ně přemety do středu kruhu a zase ven. Diváci měly strach, aby se nezranila, ona však pokračovala ve svém přestavení s jistotou a bez bázně. ²⁴

1.4. Shrnutí

Tanec byl pro Řeky radostí, doprovázel mnoho významných okamžiků v životě jedince i důležité náboženské svátky, tím získal významnou pozici při dění ve společnosti, při začleňování jedince do ní a pocitu sounáležitosti komunity. Představila jsem tance řadové, v nichž právě místo člověka ve skupině hrálo významnou roli, neméně důležité jsou tance extatické symbolizující abnormalitu pro vytvoření protiváhy ve společnosti. V tanci v Řecku bylo důležité, co tanec symbolizoval, často vyprávěl příběh, například mytologický, tanečníci byli převlečeni do kostýmů a masek. Tanec byl součástí divadla a možná stál i na jeho počátku. Údiv vzbuzoval tanec profesionálních tanečnic/akrobatek, jejichž čísla při setkání a hodování společnosti doprovázela hudební produkce.

²⁴ Xenofón. *Vzpomínky na Sókrata, Hostina*. Praha 1972, ed. Antická knihovna, s. 190n.

2.0. Typy tančících postav na atické červenofigurové keramice

2.1. Tanec mainad a satyrů

2.1.1 Tanec mainad

Stručná charakteristika tance mainad byla podána výše, na tomto místě bych chtěla blíže popsat jeho podobu na atických červenofigurových vázách. Na raných zobrazeních náleží do doby vzniku (530/520) červenofigurového vázového malířství si tanec Dionýsových uctívatelek zachoval ráz, jaký se objevuje na černofigurových vázách. Mainady jsou zde zobrazeny s výraznými pohyby rukou, které působí velmi toporně. Tato gesta společně s nakročením jedné nohy, zdá se, patří k atributům, které tančící postavu určují. Podobně bývají ztvárněni také satyři. Mainady při svém tanci používají různé předměty a hudební nástroje.

K těm nejzákladnějším patří krotala, nástroj podobný kastanětám, jehož držení je velmi typické, jedna ruka s krotaly je situována vysoko nad hlavou, druhá nezdvížená u těla, obě jsou v mírně pokrčené v loktech. Krotala ve zdvihnuté ruce směřují od těla, v ruce druhé pak k tělu. Raným příkladem tohoto motivu budiž námět na červenofigurové amfoře Andokidova Malíře v New Yorku (Metropolitan museum 63.11.6, I.a.). (A) Dionýsos drží v ruce katharos a vedle něj tančí na jedné straně satyr, jehož gesta nejsou tak výrazná, a na druhé mainada s krotaly. Pohyb postav postav se nese v duchu černofigurové tradice.²⁵

Z ruky Epikteta (520 – 490) pochází jiná ukázka tance s krotaly nacházející se na čiši (London, B.M. E 38, Vulci, I.b.). (I.) Dívka v oblečená v leopardí kůži tančí s krotaly, její vystoupení doprovází mladík hrající na dvojité aulos. Poloha rukou při tanci plně odpovídá způsobu, jaký známe ze scén s mainadami a satyry. Držení rukou a linie celého těla je ale už měkčí a reprezentuje směr, jakým se zobrazení tohoto tance bude ubírat.²⁶ Tanec s krotaly nebyl výhradně ženskou záležitostí a najdeme s nimi tančit i muže a satyry. Dokladem je číše od Malíře Hermaia a hrnčíře Kachryliona (Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 49.1864 Vulci, I.c.), (I.) komast tančící s krotaly s drapérií přehozenou přes záda a ruce.²⁷

Jednoznačně nejrozšířenější typ tančící mainady vedle mainady tančící s krotaly představuje mainada tančící s thyrem. Mainady takto tančící zobrazil Kleofradův Malíř činný v první čtvrtině pátého století př. Kr. na své slavné amfoře (Mnichov, Antikensammlungen

²⁵ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1975, fig. 6.

²⁶ Ibid., fig. 75, 1-2. Beazley *ARV2*, s. 72, 16.

²⁷ Ibid., fig. 108; Beazley *ARV2* s. 111, 14.

2344, Vulci, I.f.). Mainady tančí za doprovodu satyra hrajícího na flétnu a v přítomnosti Dionýsa. Jejich tanec nepatří k těm nejvýraznějším, jaké může vázové malířství nabídnout, mají ale v sobě něco nadpozemského, jsou zobrazeny právě ve chvíli, kdy prožívají náboženskou extázi, o tom svědčí jejich mírně zakloněné hlavy. Ve skupině Dionýsových uctívačů se nacházejí i mainady, jejichž počínání je mnohem pozemštější, pokouší se od sebe odehnat satyry, kteří na ně dotírají.²⁸ Pronásledování mainad satyry je nezřídka velmi blízké tanci, od společného reje ke strkanicím s erotickým podtextem je ve vázovém malířství velmi blízko.

Odlišné zobrazení tance mainad od téhož malíře nám ukazuje hydrie kalpis (Basel, Wilhelm coll., Vulci, I.g.). Dekoraci tvoří tři tančící mainady, jeden satyr sedící na zemi hrající na dvojitou flétnu a Dionýsos s thyrssem. Mainady netančí s thyrse, tančí způsobem, který je z pravidla přirovnáván k letu ptáků, jejich ruce celé překryté volnými splývavými rukávy skutečně vykonávají pohyby připomínající mávání ptačích křídel, jedna z dolních končetin je současně zanožená a zdá se, jako by se tanečnice ve té chvíli chtěly stojnou nohou odrazit a vznést se jako ti ptáci.²⁹

Spojení předchozích rozšířených typů představuje číše Brygova Malíře (480 – 470) (Mnichov, Antikensammlungen 2645, obr. I.e.). (A-B) Vedle Dionýsa a satyra hrajícího na flétnu tančí dvě mainady, jedna s krotaly a druhá s thyrssem, na sobě mají bohatě našasený oděv a kůži přehozenou přes ramena jako pláštěnku. (I.) (na bílém podkladu) Mainada tančí s thyrssem a drží divokou šelmou v ruce, je oděna jako mainady v exteriéru nádoby, odlišení představuje čelenka vytvořená z živého hada. Hád se jako živé „doplňky“ tančících mainad objevují omotaní kolem zápěstí a reprezentují divokou a nebezpečnou povahu Dionýsových uctívaček.³⁰

Jednu z nejzajímavějších studií tance mainad ukazuje číše od malíře Makróna a hrnčíře Hierona (Berlin, Staatliche Museen 2290, Vulci, obr. I.d.). (A-B) Jedenáct mainad tančí kolem Dionýsova oltáře s jeho kultovní sochou stojící vedle, jedna z mainad s pokrývkou hlavy k tanci hraje na flétnu a ostatní tančí s výrazným držením rukou připomínající tance orientální. Tanečnice se různí předměty, které drží v ruce – thyrse, nádobu, krotala a srnec. Jejich oděv je jednotný, bohatě našasená suknice je v horní části podkasaná a rukávy shrnuté

²⁸ Beazley, J.D. *Der Kleophrades-Maler*. Berlin: Verlag Heinrich Keller, 1933, taf. 3-6; Beazley *ARV2* s. 182, 6.

²⁹ Boardman J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Op. cit., fig. 136. Beazley *ARV2*, s. 189, 73.

³⁰ Ibid., fig. 256, 218; Beazley *ARV2*, s. 371, 15.

nejméně k loktům působí dojmem, že jejich délka je schopná překrýt celé ruce a vytvořit tak ona křídla. (I) Satyr hraje na flétnu Dionýsovi, který stojí vedle něj.³¹

Daleko elegantnější tance předvádějí mainady po polovině pátého století na vázách Malíře berlínského deinu. Fáze tance s dalším nástrojem typickým pro mainady – tympanem (podobný naší tamburíně) nám ukazuje kratér v Louvru (G 488, obr. I.h.). (A) Tři dívky (mainady) tančí, dvě z nich s tympanem, (B) čtyři dívky tančí, dvě z nich s tympanem. Tanečnice s tympanem jsou rozrůzněny podle polohy, ve které nástroj drží, buď v úrovni hlavy s dotykem obou rukou, nebo nad hlavou také s dotykem obou rukou. Pohybují se většinou na špičkách a jedna z tanečnic je dokonce v letném výskoku.³² Stamnos od stejného malíře (Neapol, Museo Nazionale 2419, from Nocera de' Pagani, obr. I.i.-j.) zobrazuje také tančící mainady. (A-B) Mainady tančí s thyrsy a s tympany u idolu Dionýsa u příležitosti Lénají, jedna z nich hraje ostatním k tanci na flétnu. Tančí s velkou grácií, oděv se jim při tanci lehce vlní a vlasy mají upravené tak, aby se jim při tanci nehnul ani pramínek, rozčuchané prameny vlasů připomínající vlnící se hady jsou minulostí.³³ Ukázky tohoto vývoje bychom našli dále i v díle Eretrijského malíře a v dílně Meidiova malíře. Takovýto elegantní tanec především s tympanem předvádějí i mainady na jihoitalské červenofigurové keramice.

Ráda bych zmínila ještě jeden typ tance na oslavu Dionýsa objevující se na attických červenofigurových vázách – tanec se slunečníkem. Tančí ho ženy nebo muži s vousem a v ženském oděvu (dlouhém chitónu). Zatímco u tančících žen se nepochybuje o oslavě Lénají, u jejich mužských protějšků např. Weege hovoří o letní athénské slavnosti slunečníků, při níž se měli muži maskovat za ženy a takto tančit. Osobně se ale kloním k názoru, že kómos zobrazovaný na vázách, ať již v mužském nebo ženském podání patří k nějakému ze svátků boha Dionýsa pravděpodobně k oslavám při Lénajích.³⁴ Účastníci takového průvodu tančí se slunečníky nebo s nádobami na víno – číšemi a skyfy, výjimkou není ani postava s kastanětami a samozřejmě píšťkyně, nebo hráč na citharu. Tanec se slunečníkem se skládá z několika pozic, které tanečník se slunečníkem zaujme a lehkých úroků na pološpičkách. Fáze tohoto tance můžeme vidět na stamnu v Madridu (Museo Archeológico 1109, 500-475 př. Kr., obr. I.k.-j.-). Sedm mužů s vousem v dlouhém chitónu a himatiu a jeden hudebník s citharou tančí v průvodu. Jeden z tanečníků nemá slunečník, jeho ruce jsou zdviženy vzhůru

³¹ Hoppin, J.C. *A Handbook of a Attic Red-Figured Vases. Volume II.* London: Oxford University Press, 1919, s. 40n. Beazley ARV2, s. 462, 48.

³² CVA Francie 8 / Paříž Louvre 5, III I d, s. 22, pl. 33, 1-3, 5. Beazley ARV2, s. 1154, 27.

³³ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period.* Op. cit., s. 91. fig. 177, 1-2, Beazley ARV2, s. 1151n, 2.

³⁴ Deubner, L. *Attische Feste.* Berlin: Akademie, 1956, 49n., 132nn.

a noha je v pokrčení také zdvižená. Dva ze skupiny drží kromě slunečníku i nádobu (skyfos?), jiný nese v ruce předmět, který je označován jako svítlna.³⁵ Podobný průvod, kterého se účastní jak ženy, tak muži je zobrazen na číši Malíře Bríseovny (Malibu, Paul Getty Museum 86. AE. 292, 480-460 př. Kr.). Jeho součástí je tanečnice s krotaly, tanečníci se slunečníky i pištkyně, na zemi je umístěn sloupkový kráter. Muži tančí s himatiem, v němž zahalují celé ruce podobají se tak mainadám. Je nutno zdůraznit, že i celkový výraz a pohyb mužů je zcela ženský, velmi ladný, zjemnělý a se svými dlouhými vousy v ženských pózách působí lehce komicky.³⁶

2.1.2 Tanec satyrů a silénů

Silění a satyři mohou tančit ve společnosti mainad a s podobnými atributy jako ony, ale mají i svůj osobitý způsob tance. Číše od Brygova Malíře (Paříž, Bibliothèque Nationale 576, obr. II.a.), je dokladem tance satyrů, který je identický s tancem mainad. (I.) Dionýsos a dva satyři tančící s krotaly. Oba satyři mají držení těla a především rukou, které jsem popsala výše. Nohy jsou propnuté a nic nenaznačuje typické poskoky. (A-B) Dionýsos se satyry a mainadami.³⁷

Malíř Oionokla na své amfoře (Bern, Historisches Museum 12215, II.b.) (A) nechává tančit satyry s krotaly vedle Dionýsa, jeho tanec je tentokrát odlišný od toho, který s tímto nástrojem předvádí mainady, rozdíl je pohybu v nohou, jedna je zvednutá v pokrčení v důsledku výskoku, který ve svém tanci satyrové obvykle převádějí.³⁸

Tanec satyrů a silénů nabírá ještě jeden rozměr, když jsou do něj vloženy prvky akrobacie. Tato čísla jsou pak především komického charakteru. Pěknou ukázkou je v tomto směru psyktér malíře Durida (Londýn, B.M. E 768, Cerveteri, II.d.). (A-B) Jedenáct silénů je zachyceno při své zábavě plné tance, pití vína a akrobatických kousků. Jedna z figur stojí na rukou a pije při tom z číše na zemi, další jsou zobrazeni ve veselých poskocích.³⁹

Podobný akrobatický tanec ukazuje peliké Malíře letícího anděla (Tübingen, Universität S/101345, kolem 480 př. Kr., II.c.). (B) Silén balancuje na jedné noze, na chodidle pravé

³⁵ Delavoud-Roux, M.-H. *Les Danses Dionysiaques en Grece Antique*. Université de Provence, 1995, s. 100, ill. 50.

³⁶ Delavoud-Roux, Op. cit., s. 104n., ill. 53; Beazley *Paralipomena*, s. 372 (8 bis).

³⁷ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Op. cit., fig. 255; Beazley *ARV2*, s. 371, 14.

³⁸ Ibid., fig. 362; Beazley *ARV2* s. 646, 3.

³⁹ Hoppin, J.C. Op. cit., s. 242n; Beazley *ARV2* s. 446, 262.

zanožené nohy má umístěný skyfos. Svoje číslo předvádí s thyrssem v ruce, druhou ruku zvedá v pokrčení k úrovni hlavy a udržuje s ní rovnováhu.⁴⁰

2.2. Komasti

Komasti, veselí tanečníci, se objevují na korintských vázách před rokem 600 př. Kr. a jsou uvedeni do attického vázového malířství skupinou Malířů komastů. Jsou charakterizováni krátkým, úzkým chitónem a předvádějí svůj tanec s výrazným pohybem nohou často s picí nádobou v ruce. Někdy mohou být i nazí, což je častější později, nebo mají přes ramena přehozený pruh látky. Mohou tančit ve společnosti žen, které mají zřídka někdy specifický kostým. Jejich způsob tance s picími nádobami je později přenesen i na satyry a silény. Athénští komasti představující satyry přispívají k rané historii řeckého divadla a zmíněný kostým se objevuje znovu v pátém století u tanečníků na divadle.⁴¹

Nejslavnější váza malíře Euthymida, zvoncová amfora (Mnichov, Antikensammlungen 2307 z Vulci), ukazuje podobu tance komastů na počátku attického červenofigurového vázového malířství. (A) Tři mužské postavy tančí, tanečník nejvíce vlevo drží kantharos, muž uprostřed má v ruce hůl a na hlavě věnec stejně jako jeho společník vpravo. Všichni tři tančí tanec s výraznými pohyby dolními končetinami, jaký je typický pro komasty v černofigurové vázovém malířství.⁴²

Číše od malíře Makróna a hrnčíře Hierona (Řím, Villa Giulia 50396, obr. III.c.) zobrazuje, (A-B) šest tančících komastů a dvě pištkyň, (I.) Dionýsos. Všechny tančící mužské postavy mají přes ruce přehozenou drapérii a jejich základní taneční pozice spočívá v úplném rozpažení tak, že se látka napíná a je na ní dán důraz jako na taneční pomůcku. Tanec je charakteru až klidného.⁴³ Jiná číše od malíře Makróna (Mnichov, Antikensammlungen 2657, obr. III.b.) představuje doklad prolínání se tance komastů a satyrů a jeho uplatnění v satyrském dramatu. (I) Satyr tančící s rukama v bok vedle sloupkového kráteru. Na sobě má krátký oděv připomínající oděv komastů z počátku vývoje jejich zobrazování. Před námi tedy stojí herec převlečený za satyra v oděvu komasta.⁴⁴

Podobu tance komastů nám také přibližuje číše z poloviny 5. století od Malíře vázy v Louvru E 101 (Vídeň, Kunsthistorisches Museum 213, obr. III.a.). (A-B) Dvě skupinky tří

⁴⁰ CVA Německo 52/ Tübingen 4, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität, s. 33, taf. 10; Beazley ARV2 s. 280, 24.

⁴¹ Boardman, J. *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson, 1974, s. 209.

⁴² Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Op. cit., fig. 33, 1-3; Beazley ARV2, s. 26, 1.

⁴³ Hoppin, J.C. Op. cit., s. 84n; Beazley ARV2, s. 465, 82.

⁴⁴ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Op. cit., fig. 314; Beazley ARV2 s. 475, 267.

komastů tančí nazí (jeden má přes ruku přehozenou drapérii a jeden v ruce hůl) s výraznými pohyby rukou a s výskoky. Tento zběsilý tanec odkazuje na své černofigurové předchůdce více než předcházející ukázka. Nechybí ani nádoby, s nimiž komasti nezřídka tančí, zde jsou zastoupeny dvěma skyfy stojícími na zemi. Všechny postavy jsou zobrazeny v obtížných pozicích, jeden z tanečníků stojí zády k pozorovateli, hlavu má otočenou doprava a pánev doleva.⁴⁵

2.3. Tančící postavy herců

Tanec byl důležitou součástí divadelních představení a tento fakt reflektovalo i vázové malířství, nejvíce zobrazovanou formou tance na divadle je tanec chóru, takové příklady z historie raného divadla známe již z černofigurového malířství.

Tančící postava na eponymní oinochoé Malíře Perseova tance (Athény, coll. of the late Michael Vlasto, from Anavysos, kolem 420, obr. IV.a.) svým tancem připomene motoriku satyrů a silénů. Scéna ukazuje herce na dřevěném jevišti se schůdky. Tančí roli Persea před dvěma sedícími diváky - vousatým mužem s břečťanovým věncem a mladíkem držícím hůl. Herec má přes jedno rameno přehozenou drapérii, v ruce drží zbraň a vak na hlavu Gorgony, druhá ruka je zvednutá k čelu. Představení bylo jistě komedií a možná parodovalo Sofoklovu Andromedu. Tato váza je v attickém červenofigurové malířství jediná, která ukazuje jeviště komedie podobně jak ho prezentují vázy z jižní Itálie s námětem flyacké komedie.⁴⁶

Identický tanec jako je ten Perseův předvádí herec na choes Nikiova malíře (Paříž, Louvre N3408, Kyréné, kolem 410 př. Kr., obr. IV.b.). Námětem vázy je Hérakles jedoucí ve voze taženém čtyřmi kentaury (chór). Před spřežením tančí muž s dvěma pochodněmi, jeho jedna noha je vymršťená vysoko do vzduchu a značí poskoky. Muž snad představuje průvodce hrdiny do manželství, se svým spřežením jede patrně na Olymp.⁴⁷

Scéna na sloupkovém kratéru (Basel, Antikensammlungen BS 415, kolem 490/480 př. Kr., obr. IV.c.) od jednoho ze skupiny manýristů ukazuje tančící mužských chór. Šest mužů tančí před stavbou, která je identifikovaná jako náhrobek nebo jako oltář Dionýsa. Tančí ve dvojicích za sebou s rukama nataženými a jednou nohou vždy nakročenou dopředu k stavbě. Na ní je situována zahalená postava, která s tančícím a zpívajícím chórem pravděpodobně

⁴⁵ CVA Rakousko 1/ Vídeň Kunsthistorisches Museum 1, III 1, s. 20, taf. 20.

⁴⁶ Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*. Op. cit., fig. 228; Beazley *ARV2* s. 1215, 1. Trendall, A.D.; Webster, T.B.L. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971, s. 117, fig. IV, I.

⁴⁷ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*. Op. cit., fig. 321. Beazley *ARV2* s. 1335, 34. Trendall; Webster, Op. cit. s. 117n, fig. IV, 2.

komunikuje (pootevřená ústa). Mohlo by se jednat o scénu z nějaké tragédie, v níž chór hovoří s mrtvým vyvolaným z podsvětí. Uvažuje se Aischylových Peršanech. Muži tvořící chór jsou bosí a přes své chitóny nosí velmi dekorativní kabátky a trásněmi.⁴⁸

Ukázku tance chóru v komedii si představíme na kalichovém kratéru z konce pátého století (Malibu, The J. P. Getty Museum 82.AE.83, obr. IV.d.). Uprostřed výjevu stojí vousatý muž hrající na dvojitou flétnu a po obou jeho stranách tančí herci přestrojení za kohouty s výraznými gesty rukou v mírném pokrčení. Herci mají na sobě opět krátký oděv podobně jako komasti a zdůrazněné faly. Nabízí se, že scéna pochází z Aristofanovi komedie Ptáci.⁴⁹

2.4. Tanečníci pyrrhiché

Postava tančící tanec se zbraněmi je námětem oblíbeným, i když jistě ne jako tančící mainady, komasti a satyři. Nejčastější a nejjasnější k určení jsou scény, na níž figuruje postava ozbrojená štítem nebo kopím situovaná před další postavu, která hraje k tanci na nějaký nástroj (nejobvyklejší aulos). Příklad uvedený níže ukáže i tanečníci pyrrhiché bavící svým uměním hosty při sympóziu. Číše Malíře Poseidona (Lucerne Market, konce šestého století př. Kr., obr. V.b.) ukazuje základní schéma scény s tanečníkem pyrrhiché. (I.) Mladík stojící nalevo hraje na dvojitou flétnu vedle tanečníka pyrrhiché s kopím a peltou, na které je zobrazen skyfos a nahý mladík.⁵⁰

Další vázy, které chci uvést jako příklad ukazují, že tanec se zbraněmi nebyl čistě mužskou záležitostí, ale že v něm byly cvičeny a tančily ho i dívky. První váza je zvoncový kratér (Neapol, Museo Nazionale, Stg 281, Sorrento, obr. V.c.), jehož autorem je Malíř Lykaia. (A) Dívka tančí s kopím a štítem při sympóziu, pozorují ji tři muži na lehátkách a k tanci jí na dvojité aoulos hraje čtvrtý, (B) komos.⁵¹ Jako druhý příklad mi slouží kalichový kratér Malíře vázy v Cassel (Louvre G 480, Nola, V.a.). (A) Dívka s kopím a štítem tančí pyrrhiché, vedle ní sedí dívka hrající na dvojité aoulos, (B) muž.⁵² Všechny tančící figury jsou zobrazeny shodným způsobem, na jedné ruce štít a v druhé kopí tančí nejvýrazněji dolní částí těla, obvykle s jednou nohou zanoženou. Dívky mají pak na hlavě ještě přilbu, z pod které ve víru tance povlávají dlouhé vlasy.

⁴⁸ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Op. cit., s. 186, fig. 333. Henrichs, Op. cit., s. 50- 54, taf. III., IV.

⁴⁹ Ibid., s. 167, fig. 314.

⁵⁰ Ibid., fig. 127, Beazley ARV2, s. 136, 10.

⁵¹ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*. Op. cit., fig 153, Beazley ARV2 s. 1045, 9.

⁵² Trendall, A.D., *Cambitoglou A. Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford, 1978, plate 1, 3; Beazley ARV2, s. 1084, 12.

2.5. Ostatní typy tančících postav

Do této kapitoly jsem zařadila tančící postavy, které nejsou tak časté jako předcházející, ale jsou důležité pro srovnání s náměty na jihoitalských červenofigurových vázách. První váza, kalichový kratér (Villa Giulia 909, z Falerií), nese motiv řadového tance dívek. Jsou zobrazeny držící se za ruce a jejich pochyb je minimalistický, žádné gesto tanečnic není zdůrazněno, jako určující se zdá fakt, že se pohybují ruku v ruce. Jedná se obvyklé zobrazení řadové (kruhového) tance v kultu.⁵³

Podobný tanec je zachycen i na váze Sodátova malíře ve formě astragalu (B.M. E 804, Aigína, obr. VI.a.-b.), ve čtyřech výzdobných polích se nacházejí tančící dívky. Vousatý muž s nádechem komična mocně gestikuluje na tři dívky v dlouhém oděvu, které se k němu blíží a drží se při tom za ruce. Ostatní scény jsou zaplněny pouze trojicí nebo čtveřicí dívek, jejichž tanec se ovšem různí od těch, které se drží za ruce. Dívky vypadají jako by se vznášely ve vzduchu, jejich ruce zaujímají odlišné pozice, dvě z nich mají zcela zahalené ruce a podobají se tím mainadám, které takto okřídleny tančily. Dívky na této váze jsou ale o krůček dál než ony, skutečně se vznášejí. Celá scéna působí velmi ladně a nadpozemsky. Dívky jsou obvykle interpretovány jako Oblaka a vousatý muž jako Héfaiostos, ale jistota ani shoda v této rovině nepanuje.⁵⁴

Na hydrii od malíře Polygnota (Neapol, Museo Nazionale 3232, Nola, obr. VI.d.) můžeme pozorovat diametrálně odlišnou polohu tance. Malíř nám nabízí pohled na tančící dívky, jedna tančí s krotaly, druhá setrvává ve stojce na loktech přecházející do mostu, jedna špička se zlehka dotýká stolku, na němž prvek předvádí. Dále je zde zobrazena pištkyně hrající k tanci jiné dívce, jejíž jedna noha je zanožená a ruce má přiložené k pasu. Před tanečnicí stojí tři nože postavené špičkou vzhůru, snad se chystá k nějakému akrobatickému číslu. Dívky metající salta přes meče jsou známy z literatury i vyobrazeních na vázách.⁵⁵

Poslední typ tančících postav, který chci zmínit a který zasáhne jihoitalské červenofigurové malířství je zachycena na kalichovém kratéru Nikiova malíře (Harvard University, Fogg Museum 1925.30.11, obr. VI.c). (A) Dívka tančící v orientálním kostýmu bílé barvy s černými puntíky. Je v podřepu s jednou nohou vykopnutou a ruce drží sepnuté před sebou. Takovýto tanec se nazývá oklasma a až na výjimky ho tančí postavy oděné v orientálním oděvu.⁵⁶

⁵³ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*. Op. cit., fig. 21. Beazley ARV2, s. 618, 1.

⁵⁴ Delavaud-Roux, Op. cit., 138n; Beazley ARV2 765, 20.

⁵⁵ Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*. Op. cit., fig. 138. Beazley ARV2, s. 1032, 61.

⁵⁶ Ibid., fig. 320; Beazley ARV2, s. 1334, 25.

3.0. Motiv tance na jihoitalské červenofigurové keramice

3.1. Vázy z Lukánie

3.1.1. Rané lukánské vázy

Vázy, které budou zmíněny v této kapitole byly vyrobeny mezi léty 440 až 370 př. Kr.

Nejranější dílna v jižní Itálii, která produkovala červenofigurovou keramiku, byla lukánská dílna Malíře z Pisttici, pojmenovaného podle malého města na západ od Metaponta, kde byla nalezena značná část jeho váz. Jeho kolegové místně i časově byli Malíř Kyklopa a Malíř Amyka. Nejčastějším keramickým tvarem je zvoncový kráter a scény, které se na vázách objevují zobrazují Dionýsa a jeho uctíváče, žánrové scény, méně častá jsou pak mytologická témata.⁵⁷

Malíř Amyka je nejvýznamnější z malířů raných lukánských váz, je od něj zachováno přes 200 váz a velké množství fragmentů. Na počátku tvorby je silně ovlivněn stylem Malíře z Pisticci, v pozdní fázi svého vývoje se více individualizuje a dává současně přednost vázám větších rozměrů jako jsou velké zvoncové, sloupkové kratéry nebo amfory.⁵⁸

Jak již bylo výše zmíněno, lze v tomto místním a časovém horizontu nalézt značné množství vyobrazení na vázách, které se pojí s Dionýsem, mainadami a satyry. Je to obecně námět, který s sebou přináší motiv tance. V díle Malíře Amyka se vyskytuje právě toto spojení. Mohu uvést 11 váz, které zdobí tančící postavy a všechny mají dionýsovský kontext. Tančící postava je buď a) mainada, které k tanci hraje na flétnu silén, nebo b) tančící silén. Mainada může při tanci hrát na tympanon nebo na kastaněty, jako je tomu na oinochoé z Ginosy (Bari, Museo Civico 1403.). Váza patří do malířova raného období a je na ní vyobrazena mainada tančící s krotaly před silénem sedícím na skále a hrajícím na flétnu.⁵⁹ Také na malířově nejslavnější váze, hydrii (Paříž, Cab. Méd. 442.) můžeme najít tančící mainady a silény v Dionýsově průvodu. Na plecích nádoby je vyobrazeno potrestání Amyka, které dalo malíři jméno a na těle pak zmiňovaný dionýsovský námět.⁶⁰

Blízko k skupině malířů okolo Malíře z Pisticci stojí tzv. skupina PKP, Malíř z Palerma, Malíř Karneia a Malíř z Policora. Jejich vázy patří k tomu nejkvalitnějšímu, co může

⁵⁷ Trendall, A.D. *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson Ltd., 1989, s. 18.

⁵⁸ Ibid., s. 20n.

⁵⁹ Trendall, A.D. *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford, 1967, s. 37, 145.

⁶⁰ Ibid., s. 36, 136, plate 12, 1-2.

jihoitalská červenofigurová produkce nabídnout. Velké keramické tvary, mezi nimž se objevuje i volutový kratér, poskytují dostatečnou plochu pro náměty pojaté v monumentálním stylu.

Dekorace slavného volutového kratéru z Ceglie del Campo (Taranto, I.G. 8263) je dílem Malíře Karneia, jehož jméno se odvíjí od této vázy. (A) Dionýsos sedí mezi dvěma mainadami a silénem, (B) v horním registru je vidět Perseus děsící silény hlavou Gorgony, dole tanečníci s kalathisky u pilíře, na kterém je napsáno KAPNEIOS. Tančící figury jsou mužské i ženské, tanečnice mají na sobě široké zvonovité sukně. Ústřední pár tančí na špičkách, mladík s nohou zanoženou. Mají různé ozdoby hlavy, dívka velký koš a mladík menší košík (?).⁶¹ Scéna s tanečnicí zobrazuje dění při Karnejském festivalu, který se pořádá na počest Apollóna Karneia a byl významným festivalem Dóřů. Na mincích je toto božstvo spodobněno jako mladík se skopčími rohy. Dříve, než se stal aspektem slunečního boha, měl celou beraní postavu. V Argu například stojí Karneios ve spojení s Diem. Podle jednoho z názorů s sebou slavnost nesla stejně jako bůh sám oslavu plodnosti a žně.⁶² Jiné prameny se zmiňují především o rituálním honu, oběti berana a s tím související očistě, jejíž důvod je mytologický.⁶³ Váza současně slavnost uvádí do vztahu se satyrskými hrami a Dionýsem, nahoře nad výzdobným polem s tanečnicí je scéna, která pochází ze satyrské hry, v níž Perseus děsí hlavou Gorgony silény, ti pak s komičností sobě vlastní utíkají v hrůze pryč.

Tančící postava je přítomna i na druhém volutovém kratéru tentokrát z Ruvo (Bari, Museo Civico 7694). (A) Skupina postav na straně zahrnuje mladíka, satyra u rákosového stonku, siléna nalévajícího víno do kalichového kratéru, mainadu držící flétnu a vousatého siléna, který tančí, (B) čtyři drapovaní mladíci.⁶⁴

U Malíře z Policora najdeme tematiku tance na jeho kalichovém kratéru z Arsenalu (Taranto, I.G.4624). (A) Dionýsovský průvod za zpěvu a tance ctí boha vína: mladík se dvěma pochodněmi, mainada hrající na flétnu, starý silén s vinou větévkou, mainada s tympanem a napravo nahoře silén s thyrssem, (B) čtyři drapovaní mladíci.⁶⁵

„Přechodná skupina“ malířů menších váz je situována mezi skupinu umělců kolem Malíře Amyka a těmi kolem dílny Malíře Creusy a Malíře Dolona. Za zmínku stojí dvě vázy z tohoto okruhu. Zvoncový kratér z Rugge (Berlin, Staatliche Museen Inv. 4520) je řazen do

⁶¹Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Op. cit., s. 55, 280. Trendall, *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., fig. 23.

⁶²Pauly-Wissova. *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Od 1893. Svazek XX, heslo: Karneios, sl.1989-1991.

⁶³Burkert, W. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, s. 234nn.

⁶⁴Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Op. cit., s. 55, 281.

⁶⁵Ibid., s. 59, číslo vázy 291, plate 28,3.

„Zemědělské“ skupiny, (A) hráč na píšťalu, tanečník s kalathiskem a Artemis.⁶⁶ Skyfoidní číše (once Zürich Market) ze skupiny Schwerin (A) nese motiv veselých tanečníků, jednoho satyra a dvou silénů (silén napravo drží v ruce kantharos), kteří připomínají číše s komasty z attického červenofigurového malířství, jaké jsme si v předchozí kapitole představili, (B) dva nazí atleti se strigilem a žena v drapérii s holí.⁶⁷

Dílna Malíře Creusy a Malíře Dolona je nejvýznamnější lukánskou dílnou konce pátého století a první třetiny století čtvrtého. Nejoblíbenější keramický tvar je v této dílně zvoncový kráter, tématické rozpětí dekorace se drží trendu nastoleného již u Malíře Amyka. Zůstávají dionýsovská témata, žánrové scény, atleti a bojové scény. Stylově je nutno zmínit úzkou příbuznost se současnou produkcí červenofigurových váz v Apulii, kde se v této době rozvíjí „Prostý styl“ v čele s Malířem z Tarpoley .

Malíři Dolona je připisováno asi 50 váz, z nichž tři zahrnují ve své dekoraci motiv tance. Na zvoncovém kráteru (Bari, Museo Civico 6267) je vyobrazena (A) trojice postav: tančící mainada s tympanem, vedle ní poskakující silén také s tympanem v ruce, všemu přihlíží Dionýsos, (B) tři drapovaní mladíci.⁶⁸ Jiného charakteru je scéna na nestoridě (Neapol, Museo Nazionale 1893, inv. 81933). V horním registru jsou na obou výzdobných polích výjevy s válečníky (A) tři válečníci a žena, (B) žena, válečník držící koně a další dva válečníci, dole pak je kolem dokola nádoby umístěna scéna s pěti mladíky a čtyřmi dívkami, kteří se drží za ruce a tančí nějaký druh cyklického tance.⁶⁹

Mezi vázy stylově spojené s dílnou Malíře Creusy a Malíře Dolona patří zvoncový kráter (Leiden RSx 4) z raného čtvrtého století z ruky Malíře kalthisku, na němž jsou zobrazeni (A) tři tanečníci s kalathiskem a (B) tři drapovaní mladíci.⁷⁰

Malíř brooklynské a budapešťské vázy byl součastníkem Malíře Creusy a Malíře Dolona, tvořil také v návaznosti na tradici Malíře Amyka a pod silným vlivem červenofigurové keramiky z Apulie. Jedna z jeho eponymních váz, sloupcový kráter z Altamury (Brooklyn, Brooklyn Museum 09.7), nese dekoraci typickou pro malířův obrazový repertoár, (A) kómos, veselý průvod, jehož účastníky jsou satyr držící kadidlo, mainada tančící s tympanem, satyr hrající na flétnu a mladiství Dionýsos s picím rohem, (B) čtyři drapovaní mladíci.⁷¹ Jiný sloupcový kráter z malířovy ruky (Vídeň, Kunsthistorisches Museum 2165), je dalším

⁶⁶ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Op. cit., s. 78, 398.

⁶⁷ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement*. BICS, Supplement 31. London 1973, s. 161, 338b, plate 31, a-b.

⁶⁸ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 101, 520, plate 50, 4.

⁶⁹ Ibid., s. 103, 541.

⁷⁰ Ibid., s. 105, 548.

⁷¹ Ibid., s. 109, 559.

příkladem zobrazení tančících postav. Jedná se o skupinu složenou ze dvou mladíků a dvou dívek, mladíci mají pruh drapované látky vedený zadem přes pokrčené ruce a v ruce mají menší dřevěné hole. Postavy jsou seskupené do dvou párů, jeden z párů se drží za ruce, druhý vypadá, jako by se právě chytil chtěl, celá scéna působí dojmem, že se jedná o skupinový tanec, při kterém jde o střídání tanečních partnerů, zvláštní důraz je kladen na chycení partnerů za ruce. (B) Čtyři drapovaní mladíci.⁷²

3.1.2. Pozdní lucánské vázy

Časový horizont produkce těchto váz spadá do let 360 až 310 př. Kr.

Malíř, který přímo navazuje na umělce z předcházející kapitoly, je Malíř Choephoroi pojmenován podle série scén na jeho vázách, které zobrazují setkání Oresta a Elektry u hrobky jejich otce Agamemnóna, a jsou obecně spojována s hrou Choéphoroi (Obětující ženy, část trilogie Oresteia) od Aischyla.⁷³

Pouze na jednom jeho zvoncovém kratéru (Kopenhagen, National Museum Inv. Chr. VIII 10.) se nachází scéna zahrnující tančící postavu a zobrazuje nejčastější taneční námět. (A) Mainada tančí s tympanem mezi vousatým silénem a sedící ženou, která má na klíně ptáčka, (B) žena a dva mladíci, jeden držící aryballos a druhý větévku vavřínu.⁷⁴

Po tomto malíři se lucánské červenofigurové vázové malířství stává provinciálním, je odtrženo od vývoje v Apulii a nakonec upadá do uměleckého barbarismu. Tento trend se projevuje i v díle třech posledních významných lucánských malířů aktivních v druhé polovině čtvrtého století, jsou to Malíř z Roccanovy, Malíř neapolské vázy 1959 a Malíř Primato.

Malíř z Roccanovy je pojmenován podle města v Lukánii, kde bylo nalezeno množství jeho váz ve velkém hypogeu. Je to již provinciální malíř s malou originalitou a daným repertoárem opakujících se figur a scén.⁷⁵

Oinochoé z Roccanovy z jeho pozdního období (Taranto, I.G. 8154) ukazuje na druhou stranu pěkně nakreslenou postavu tančícího siléna, jehož jedna noha je zvednutá vysoko do vzduchu a druhá pokrčená, působí dojmem, jako by tančil ruského kozáčka. Další postavy na váze jsou již obvyklé malířovi typy – stojící žena, mladík se strigilem a stojící žena se skříňkou.⁷⁶ Po celé tvůrčí období se v malířově repertoáru žádná tančící figura nevyskytla,

⁷²Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 109, 560, plate 55. 3-4.

⁷³Trendall. *Red figure Vases of South Italy and Sicily*, Op. cit., s. 60.

⁷⁴Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 121, 611, plate 61.3-4.

⁷⁵Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 60n.

⁷⁶ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 141, 784, plate 66.6.

jakmile se však začnou objevovat postavy související s dionýsovskou tematikou, objeví se i tančící postava.

Jeho kolega Malíř neapolské vázy 1959 dekoroval řadu menších váz, mezi nimi najdeme lebes gamikos (Boloňa, Museo Civico PU 506), na kterém stejně jako Malíř z Roccanovy zobrazil (B) tančícího (poskakujícího) satyra a (A) běžící ženu.⁷⁷

Poslední malíř, kterého chci v kapitole o vázách z Lukánie zmínit, je Malíř Primato, který byl ve svých počátcích velmi ovlivněn produkcí váz z Apulie, zvláště Malířem Lykurga, později se kvalita jeho prací zhoršuje ztrátou kontaktu s touto oblastí.⁷⁸

V rámci tematiky tance z všednosti vybočuje námět na jednom jeho volutovém kratéru (Neapol, Museo Nazionale 1991, inv. 82346) ze S. Agata dei Goti, (A) dva mladíci u heraionu, ve kterém je umístěn lutroforos, (B) žena hrající na flétnu a tančící žena oblečená ve vířivém oděvu.⁷⁹

⁷⁷ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 149, 845.

⁷⁸ Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 62n.

⁷⁹ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 167, 928.

3.2. Vázy z Apulie

3.2.1. Rané apulské vázy

Druhá škola vázového malířství v jižní Itálii s centem v Tarantu se začala vyvíjet o něco později než ta první lukánská, mezi těmito školami existovaly rozdíly na jedné straně v používaných keramických tvarech a na straně druhé v repertoáru výjevů, které se na vázách objevovaly. Pro ranou apulskou produkci jsou charakteristické monumentálnější tvary, jako je například volutový kráter, malíři při dekoraci váz pak častěji sahají k velkolepým mytologickým námětům (amazonomachie a kentauromachie). Apulské vázy sledují také více vývoj v attickém vázovém malířství.⁸⁰

Nejranější malíř apulského červenofigurového vázového malířství byl Malíř berlínské tančící dívky, jeho jméno je odvozeno od kalichového kráteru (Berlin, Staatliche Museen, F 2400, obr. VIII.a.), který je dekorován krásnou scénou. (A) Dívka v krátkém peplu tančí, při tanci se pohybuje na špičkách a rytmus jí udává sedící žena hrající na flétnu, (B) dva muži, mladík a starší muž s vousem. Jelikož scéna neobsahuje žádné prvky, které by vedly k určení prostředí nelze říci, zda dívka tančí pro potěšení hostů na nějakém sympóziu, nebo zda se jedná o hodinu tance.⁸¹ Dívka na kalichovém kráteru v Berlíně není jediná tančící postava v malířově díle. Na zvoncovém kráteru z Ceglie del Campo (Taranto, Museo Nazionale 61735, obr.VIII.b.) (A) je zobrazen tanečník ve zbroji se štítem a kopím tančící pyrrhiché za doprovodu aulu, na který mu k tanci hraje hudebník, (B) dva drapovaní mladíci.⁸² Další váza také zvoncový kráter (Taranto, z Rutigliana, lokalita Purgatorio T. 191) je dekorována (A) postavou tanečníka s tympanem a ženou hrající na flétnu, (B) dva drapovaní mladíci.⁸³

Následují dva současníci a malířští kolegové Malíře berlínské tančící dívky – Malíř Sisyfa a Malíř vázy kolekce Hearst. Malíř Sisyfa je z této dvojice významnější, ve své rané fázi dekoroval především zvoncové krátery třífigurovými kompozice, velmi často z okruhu dionýsovských témat. Dvě z těchto váz zobrazují námět známý z lukánské produkce, jsou to postavy tanečníků s kalathisky. Na zvoncovém kráteru z Ruvo (Londýn, Victoria and Albert Museum 4803.1901, obr. VIII.c.) jsou zobrazeni (A) dva tanečníci s kalathisky a muž s vousem hrající na flétnu mezi nimi, (B) dva drapovaní mladíci. Na druhém zvoncovém kráteru (Wolfenspengel coll.(ex Ruesch)) slouží jako dekorace tři tanečníci s kalathiskem, (B)

⁸⁰Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 23.

⁸¹Trendall; Cambitoglou. *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian* Op. cit., s. 4-7, 8; Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., fig. 31.

⁸²Ibid., s. 6, 1, plate 2, 3-4.

⁸³Trendall, A.D.; Cambitoglou, A. *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I. BICS*, Supplement 60. London 1991, s. 4, 1a.

tři drapovaní mladíci.⁸⁴ Od malíře vázy z Hearst je znám jeden zvoncový kratér a jeden fragment stejného keramického typu, na kterém jsou zobrazeny tančící figury. Na fragmentu (Basel, H. A. Cahn coll. N. 276, 278, obr. VIII.d.) je znázorněna scéna z sympózia: dva muži při banketu na lehátkách, jeden drží číši, oba pozorují tanečnicki, jejíž ruce jsou v držení, které se vyskytuje u tance oklasma. Kratér (once Sam Simon 2369, NY Market) (A) komos: dva mladíci tančí v bujarém veselý a uprostřed hraje chlapec na flétnu, (B) dva drapovaní mladíci u stély.⁸⁵

Malíř Ariadny, jehož činnost spadá do prvních dvou dekád čtvrtého století, je pozdější současník a následovník Malíře Sisyfa. Je pojmenován podle stamnu v Bostnu, který ukazuje opuštění Ariadny Theseem a patří ještě do malířova raného tvůrčího období⁸⁶. Tančící postava se objevuje na jeho amfoře ze zralého období (Bassano del Grappa, Museo civico, Chini coll. 67). (A) Žena tančí mezi nahým mladíkem se strigilem a holí v levé ruce a sedící ženou žonglující s míčky, (B) tři drapovaní mladíci.⁸⁷ Scéna dokládá spojení mezi tancem s různými akrobatickými čísly.

V díle výše zmíněné skupiny autorů leží počátky dvou dekoračních stylů, které jsou pro apulskou červenofigurovou vázovou produkci později typické, jedná se o tzv. styl „Prostý“ a „Zdobný“. První je charakteristický pro menší vázy s jednoduchou dvou- až třífigurovou kompozicí s méně rozvinutým ornamentálním dekorem. Pro druhý jsou naopak upřednostňovány větší keramické tvary, náročnější nejčastěji mytologické scény, přidané barvy a bohatá ornamentální dekorace. Oba styly běží paralelně vedle sebe po dobu asi padesáti let, v druhé polovině čtvrtého století je preferován styl zdobenější a „Prostý“ styl přebírá některé znaky typické pro styl „Zdobný“. I přesto ale mezi oběma styly existuje stále jejich esenciální různost a „Prostý“ styl je stále produkován až do roku 300 př. Kr.⁸⁸

Vývoj „Zdobného“ stylu se datuje od Malíře Narození Dionýsa jako hlavního pionýra tohoto stylu. Jeho dílo vykazuje silné vazby na Athénské vázové malířství konce pátého století a počátku čtvrtého, zvláště pak na okruh kolem Médicova Malíře. Pět z jeho váz jsou velké volutové kratéry, jejich rozměrnost dává malíři prostor pro kompozičně náročné scény mytologické nebo dramatické.⁸⁹ Charakter těchto scén není typický pro zobrazování tančících postav, objevují se jako jejich součásti, k doplnění větších scén s dionýsovskou tematikou, ale

⁸⁴ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian* Op. cit., s. 16, 57, 58. Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit. fig. 38-9.

⁸⁵ Ibid., s. 10n, 20; 25, plate 4,1.

⁸⁶ Ibid., s. 23n, Boston 00.349, 104.

⁸⁷ Ibid., s. 25, 115.

⁸⁸ Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., s. 25n.

⁸⁹ Ibid., s. 27.

není na ně kladen rozhodující důraz. Příkladem je volutový kratér z Bari (Brusel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 1018), na těle nádoby (A) je zobrazena apotheosa Hérakla, (B) amazonomachie; až krk zdobí tančící postavy (A-B) v podobě veselého dionýsovského průvodu, hudbou, tancem a zpěvem oslavuje skupina tří mladíků a jedné dívky hrající na dvojitou flétnu boha vína.⁹⁰ Na fragmentárním kalichovém kratéru z Taranta (Amsterdam, Allard Pierson Museum 2579, Gids 1486) je zobrazen (A) Apollón a Artemis chrámu, ve kterém je Apollónova socha, (B) thiasos: Dionýsos s narthexem, mainada s tympanem v ruce, silén s kantharem.⁹¹

Ve vývoji „Prostého“ stylu je nejvýznamnějším malířem aktivním v první čtvrtině čtvrtého století Malíř z Tarpoley. Byl žákem a následovníkem Malíře Sisypa. Malíř z Tarpoley preferuje zvoncové kratéry, které dekoruje s dionýsovskými náměty a scénami z divadelního prostředí. Je zároveň autorem první z početné řady váz s náměty z flyacké komedie a s postavami flyaků.⁹² V jeho produkci se objevuje překvapivě málo váz s tematikou tance, pouze o dvou mohu s určitostí říci, že se na ní vyskytuje tančící figura. Jedna z nich je zvoncový kratér v Bari (Rizzon coll.). (A) Dvě postavy související s dionýsovskou tematikou: mladý satyr se situlou a rákosovým stonkem pohybující se doprava a ohlížející se doleva a mainad tančící s tympanem, (B) drapovaný mladík s holí a drapovaný mladík se stuhou.⁹³ O tančící postavě se dá uvažovat i v případě zvoncového kratéru v Sydney (University – Nicholson Museum 47.05, ex Hope 210, obr. VIII.e.). (A) Tři herci se připravují před satyrskou hrou, dva mají v ruce masky u nohou třetího leží tympanon, ten zároveň vypadá, jako by zkoušel do hry tanec satyrské povahy, s jednou nohou zanoženou stojí na špičce nohy druhé a ruce má obě opřené o bedra.⁹⁴

Jedním z následovníků Malíře z Tarpoley byl Malíř vázy v Adolphesck, jeho dílo zahrnuje většinou zvoncové kratéry s náměty, jež se váží k Dionýsovi, tato kombinace keramického tvaru a motivu je přítomná i na jediné jeho váze, zvoncového kratéru (Nocera, Fienga coll. 521), která by mohla být spojována s tancem. (A) silén s mainadou, (B) dva drapovaní mladíci.⁹⁵ Silén má v ruce pochodeň a pozice jeho těla, je v pokrčení a jednu nohu má zvednutou, může naznačovat tanec. Mainada drží v levé ruce mládě a v pravé dýku. Mainady

⁹⁰ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian* Op. cit., s. 35, 9, plate 10, 1-2.

⁹¹ Ibid., s. 36, 10, plate 9, 2 (a,b,c).

⁹² Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*, Op. cit., s. 74n.

⁹³ Trendall; Cambitoglou *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I*, Op. cit., s. 12, 6a.

⁹⁴ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian* Op. cit., s. 48, 15; *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., fig. 104.

⁹⁵ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 70 -72, 53, plate 25, 1-2.

v extatickém vytržení trhající či jinak zabíjející různá zvířata jsou častým námět vázového malířství a i v tomto okamžiku jsou zobrazovány tančící.

Autorem zvoncového kratéru v La Louvière (Anciaux coll. 7 IT), je Malíř vázy z Eton / nápisu „NIKA“ (Eton-Nika painter), také následovník Malíře z Tarpoley v „Prostém“ stylu. (A) Mainada tančí ve společnosti vousatého siléna hrajícího na flétnu, napravo od nich stojí thyrseus a je přes něj přehozená srnčí kůží.⁹⁶

Ve stejném duchu pokračuje i Malíř Dlouhého záhybu, blízký je předchozímu hlavně v doufigurálních kompozicích. Tančící postavy na jeho vázách jsou výhradně z okruhu Dionýsova: zvoncový kratér (Taranto, Museo Nazionale 127917, ex Arnò coll. 72) (A) mainada tančí před sedícím Dionýsem, který drží narthex, vpravo satyr s pohárem a situlou, (B) tři drapovaní mladíci;⁹⁷

Scény, ve kterých se tančí přímo na počest Dionýsa a v jeho osobní přítomnosti pokračují zvoncovým kráterem (Brusel, Errera coll D 9) Malíře vázy v Bari 1364, který stojí blízko Malíře Dlouhého záhybu, (A) Silén držící tympanon a situlu spolu s tančící ženou a Dionýsem na lehátku s pohárem a thyrsem, součástí výjevu je i ženská maska visící v jeho horní části, (B) tři drapovaní mladíci.⁹⁸

Výjimkou v tomto směru není ani zvoncový kratér (Firence, Museo Archeologico Nazionale 4050) od Malíře vázy z kolekce Rainone, známého scénou s flyacké komedie parodující Antigonu (St. Agata dei Goti, původně Rainone coll. 1). Na kratéru ve Firencii (Museo Nazionale 4050, obr. VIII.f.) (A) je pěkná ukázka jedné fáze tance mainady s tympanem, mainada tančí na šičkách a tymapanon drží zdvihnutou nad hlavou, vedle sedí Dionýsos s narthexem a vedle něj odpočívající srnec, napravo tančí také satyr s picím rohem v ruce, (B) tři drapovaní mladíci.⁹⁹

Tančící postavy se objevují i u další skupiny následníků Malíře z Tarpoley a tedy „Prostého“ stylu ve přítomnosti Dionýsa. Hoppinův Malíř dekoroval zvoncový kratér (Deruta, Perugia, Magnini coll. 197), na jehož hlavním výzdobném poli (A) je tančící satyr v doprovodu mainady s tympanem a Dionýsa s thyrsem, (B) tři drapovaní mladíci.¹⁰⁰ Lze uvést i další vázu, opět zvoncový kratér (Ženeva, Musée d'Art et d'Histoire 15022, obr. VIII.g.), který je opatřen obdobnou výzdobou. (A) Plešatý silén poskakuje v tanečním rytmu,

⁹⁶Trendall; Cambitoglou *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I* Op. cit., s. 18, 88a.

⁹⁷Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 80n, 114.

⁹⁸Ibid., s. 87, 166.

⁹⁹Ibid., s. 95n, 225, plate 33, 3-4.

¹⁰⁰Trendall, ; Cambitoglou . *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 106, 30.

jež mu udává mainada na dvojistou flétnu, uprostřed obou postav sedí mladistvý Dionýsos, (B) tři drapovaní mladíci.¹⁰¹

Malíř vázy z Truro byl kolegou Hoppinova Malíře, do jeho tvorby patří také váza s tančící postavou, tentokrát na pro tento motiv neobvyklém keramickém tvaru, oinochoé (Řím, Rotundo coll. 46). Je dekorována dvěma ženskými postavami, jedna tančí, druhá sedí s fíálou v ruce a silénem s thyrssem.¹⁰²

Převažujícím tvarem pro motivy s tančícími postavami je nadále zvoncový kráter, je preferován při dekoraci dionýsovskými náměty. Malíř Iris, barbarizovaný následovník malířů v „Prostém“ stylu, je autorem dvou zvoncových kráterů, jejichž výzdoba patří do okruhu dionýsovských námětů. První váza ve Florencii (La Pagliaiuola 108) ukazuje (A) veselou dionýsovskou skupinu: Dionýsos s thyrssem, nahá mainada s tympanem a thyrssem a poskakující satyr, (B) tři drapovaní mladíci.¹⁰³ Druhý zvoncový kráter (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1917.1119) je dekorován (A) tančící mainadou a poskakujícím satyrem, (B) dva drapovaní mladíci.¹⁰⁴

Další skupina pokračovatelů Malíře s Tarpooley zahrnující především Malíře vázy v Dijon a Malíře Vázy v Karlsruhe B9 nepřispěla k početnosti váz s motivem tančících postav téměř žádnou, jež by mohla být jasně určená jako dekorovaná tančící postavou. Vyskytuje se zde velké množství váz s dionýsovskými skupina, průvod je mnohdy v pohybu. Jako atributy mají postavy předměty, mezi které patří tympanon, thyrsos, pochodeň, věnec, situla či katharos. V některých případech lze pak je těžko posoudit zda mainady tančí nebo pouze ladně jdou, zda satyři vykonávají pohyb, který můžeme klasifikovat jako tanec, nebo zda se jedná pouze o pohyb kupředu s nepatrným poskočením.

Do raného „Zdobného stylu“ patří vázy spadající mezi dílo Malíře Narození Dionýsa a Malíře trojské války, zachovaly se ve velké většině fragmentárně a pravděpodobně byly vyrobeny v Tarantu, v jehož nekropoli ležící pod moderní zástavbou se také stále nacházejí. Avšak kvůli nekompletnímu obrazu nebylo ještě možné provést důkladnější studii, která by plně klasifikovala počátky vývoje „Zdobného stylu“. Od počátku druhé čtvrtiny čtvrtého století se obraz stává jasnějším a na některých nalezištích přicházejí na světlo nádoby větších rozměrů (Altamura, Ceglie, Canosa, Gioia del Colle, Ruvo).¹⁰⁵

¹⁰¹ Trendall, ; Cambitoglou. *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 110, 64, plate 37, 5-6.

¹⁰² Ibid., s. 115, 118, 138.

¹⁰³ Ibid., s. 128, 245, plate 41, 5-6.

¹⁰⁴ Ibid., s. 130, 268.

¹⁰⁵ Trendall; Cambitoglou. *Red-figured Vases of Apulia, Early and Middle Apulian*. Op. cit, s. 163.

V díle jednoho z malířů, kteří náleží do této fáze vývoje „Zdobného“ stylu v červenofigurové apulské keramice, lze objevit zajímavé příklady typů tančících postav, jejichž obdoby nejsou v Apulii dosud známy. Feltonův Malíř je charakteristický zemitým humorem, který provází scény na vázách z jeho ruky a který s hodí především pro vázy s náměty z flyacké komedie (tzv. *Phlyax vases*¹⁰⁶), i na vázách tohoto typu se mohou vyskytnout tančící postavy. Motiv tance lze u Feltonova Malíře nalézt především na menších keramických tvarech – oinochoé a choes. Mezi tradičnější příklady tančících postav patří oinochoé v Toledu (Art Museum 67.136) dekorovaná scénou s Dionýsem na kůži pokrytém lehátku, kterému žena nalévá víno, dvojici doplňuje liliput, mladý satyr podávající stuhu tančící mainadě, která je zobrazena zády se zakloněnou hlavou a rozpaženými rukama. Nad Dionýsem visí bílá ženská maska.¹⁰⁷ Vše nasvědčuje tomu, že scéna má souvislost s divadlem – visící maska, komická postava liliputa i sám Dionýsos. Tančící mainada na oinochoé z Taranta (Taranto, Museo Nazionale 4661, Contrada Vaccarella) je další podobný příklad, mainada je doprovázená satyrem hrajícím na aulos a mladíkem.¹⁰⁸ Oinochoé (Taranto, Museo Nazionale 20406) ukazuje tanečnici zahalenou do pláště, viditelné jsou pouze její oči,¹⁰⁹ odkazuje na terakotové figurky z Tanagry, které zobrazují různé fáze tance žen a dívek v plášti. Známý malířův askos (Ruvo, Museo Jatta 1402, obr. VIII.h.-j.) zobrazuje skupinu uctívaců Dionýsa (thiasos) s nádechem komična, nechybí ani tanečnice s plášti, mainada s tympanem, tančící silén s pochodní, tančící flyák, běžící mainada s tympanem, satyr s pochodní a tympanem, silén s pochodní a tančící babizna (žena v ošklivé masce).¹¹⁰ Ostatní vázy, na nichž se nacházejí tančící postavy jsou choai, bez výjimky ukazují tanečnický mimu, (Oreye, Dresy coll. Inv. 177)¹¹¹ tanečník mimu a Eros hrající na flétnu, další dvě z Taranta zobrazují tanečníka mimu s částečně zakrytou tvář, trpaslíka; ženu s tamburínou a tanečníka mimu (trpaslík).¹¹²

¹⁰⁶ Přehled těchto váz v Trendall, A.D. *Phlyax Vases*. BICS, Supplement 19. London, 1967.

¹⁰⁷ Trendall; Cambitoglou. *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 172, 50; Trendall *Phlyax Vases*. Op. cit., plate 13(b), 193.

¹⁰⁸ Ibid., s. 173, 51.

¹⁰⁹ Ibid., s. 173, 53.

¹¹⁰ Trendall; Cambitoglou. *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 175, 68.

¹¹¹ Trendall; Cambitoglou. *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I*. Op. cit., s. 40, 81c.

¹¹² Ibid., s. 41, V5, V8.

3.2.2. Střední apulské vázy

Střední fáze apulské červenofigurové vázové produkce začíná v druhé polovině čtvrtého století Malířem trojské války. Časový údajem lze říci, že jsou sem řazeny vázy vyprodukované mezi léty 370/360 a 340/330 př. Kr. Během této doby se vyvine propracovanější styl dekorace, který je označován jako „barokní“ a který se později více prosadí v pozdní apulské vázové produkci dílem Malíře Dareia počínaje.¹¹³

Malíř trojské války byl významným propagátorem „Zdobného“ stylu, kanonizoval jeho základní podobu a výstavní keramický tvar tohoto stylu, volutový kratér, mu vděčí za své výsadní postavení. Je známo 14 těchto monumentálních váz přímo z malířovy ruky. V hlavním výzdobném poli jsou preferovány scény s mytologickou tematikou a s tím související výjevy z dramát, vedlejší výzdobné pole je obvykle dekorováno scénami s Dionýsem. Standardní se stává i výzdoba medailonů ženskou hlavou nebo gorgoneiem, hrdlo nádoby pak zdobí ženská hlava nebo figura v rostlinném dekoru. Vedle kratérů s mytologickými scénami kanonizoval i vázy s funerální tematikou, dekorace se obvykle sestává z naisku a truchlících okolo něj na obversu a stély na reversu.¹¹⁴ V díle Malíře trojské války jsem i přes četnost dionýsovské tematiky a jeho význam neobjevila jedinou scénu s tančící postavou.

I dále je situace ve „Zdobném stylu“ totožná, preferovány jsou scény a náměty jiného charakteru než taneční, u pokračovatelů „Prostého“ stylu je výskyt diskutovaného motivu alespoň sporadický. Vázy, které budou níže zmíněny se datují do druhé čtvrtiny čtvrtého století, do doby rychlého růstu červenofigurové vázové produkce, která zároveň přináší masovost a s ní spojenou uniformitu produkované keramiky menších rozměrů. Vázy jsou pro svou uniformnost řazeny více do skupin a dílen než k jednotlivým malířům.¹¹⁵

Jedním takovým příkladem je zvoncový kratér ze skupiny Chrysler (Lecce, Museo Provinciale 799). (A) Mainada tančí s thyrssem a věncem, vedle ní se mladý satyr se situlou shýbá pod vahou hroznového vína, (B) dva drapovaní mladíci.¹¹⁶

Schläpferův malíř je autorem tří váz s tančícími postavami, kalichový kratér (B.M. F 273, obr. VIII.j.) zobrazuje (A) tančícího papposiléna u lehátka položahalené ženy s číší, kterou svým veselým tancem baví. Při tanci má jednu ruku zdviženou a druhou položenou v pase, od stojné nohy se pak odráží k dalšímu poskoku, jejichž sled zřejmě tvoří hlavní osu tance,

¹¹³ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 183.

¹¹⁴ Ibid., s. 185- 192.

¹¹⁵ Ibid., s. 225.

¹¹⁶ Ibid., s. 233, 60.

(B) dva drapovaní mladíci.¹¹⁷ Tanec podobného rázu předvádí i postava na zvoncovém kráteru (Lecce, Museo Provinciale 733), (A) pan tančí a sekunduje mu sedící satyr hrající na flétnu, (B) dva drapovaní mladíci.¹¹⁸ Problematická je postava herce z flyacké komedie na oinochoé (Taranto, Ragusa coll. 123), která je buď na pokraji tance, nebo pouze hraje na tympanon, jež drží v levé ruce před sebou, druhou rukou, zdá se, se snaží do něho udeřit.¹¹⁹ Kresba není příliš kvalitní a postava komického herce působí neohrabaně a strnule a je v kontrastu s živě působícím tančícím papposilénem z kalichového kráteru v Britském Museu.

Malíř Thyrsu pokračuje také v tradici „Prostého“ stylu, avšak ve značně barbarizované podobě. Jeho talíř (B.M. F 133, VIII.k.) je zajímavý z hlediska námětu, malíř na něm zobrazil (A) tři mainady, z nichž jedna nepatrně odlišně oděná stojící uprostřed snad představuje Penthea převlečeného za následovnici boha vína, druhé dvě po jeho pravé a levé straně vypadají, že se ho chystají napadnout, (B) polozahalená žena na lehátku hraje na dvojité aolos, vedle ní pak tančí nahá žena mající na sobě pouze drapérii přehozenou přes ruce. Tančí lehce na špičkách a ruce má doširoka rozpažené, téměř připomíná křehkou baletku v naprostém soustředění na každý pohyb třeba jenom konečků prstů. Hlavně díky výrazné pozici rukou lze jako tančícího interpretovat i mladíka na opačné straně výjevu, je možné, že dívku tančící před ním následuje. Naproti ní je jeho tanec a vykreslení linie těla hůře provedené, nevýrazné a ztrácí se za elegancí tanečnice. Scéna plně zapadá do kategorie tanců při sympóziích.¹²⁰

Vedle Malíře Thyrsu je zástupcem tradice „Prostého“ stylu také Malíř Paridova soudu, i u něho nacházíme ukázkou použití motivu tančících figur při dekoraci váz. Jedná se o scénu na jeho kráteru číše (Melbourne, Geddes coll. A 4:0), (A) skupina tří postav se pohybuje doleva, herec z flyacké komedie s pochodní, následován mainadou s tympanem a plešatým silénem hrajícím na flétnu, pohyb mainady je jednou fází tance s tympanem, její ruce jsou ještě relativně nízko, jen malou vzdálenost nad pasem. Tanec bude pravděpodobně pokračovat zdvižením obou rukou až nad hlavu a úderem do tampanu, u dvou dalších postav se tanec nedá jasně určit, jde spíše o sérii nízkých poskoků do rytmu flétny. (B) Tři drapovaní mladíci.¹²¹ Hlavní scéna připomíná dekoraci váz z Paesta, na kterých se pravidelně objevují

¹¹⁷ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 247, 171, plate 80, 5.

¹¹⁸ Ibid., s. 247, 177.

¹¹⁹ Ibid., s. 247, 174.

¹²⁰ Ibid., s. 281, 190, plate 91, 3-4.

¹²¹ Trendall; Cambitoglou *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I*. Op. cit., s. 63, 40a, plate 10, 2-3.

skupiny mísící postavy z flyacké komedie a postavy z okruhu dionýsovského v jeden veselý průvod.

Další vývoj „Prostého“ stylu odehrávající se okolo poloviny čtvrtého století př. Kr reprezentuje Malíř z Varrese, který je řazen do skupiny společně s Malířem Tupého Nosu, vázy z produkce těchto dvou malířů nebo jejich kolegů a pokračovatelů jsou především zvoncové či sloupkové kratéry a pelikai vykazující velkou uniformitu v provedení i v námětech.¹²² Když vezmu v potaz o jak velkou skupinu váz se jedná je zarážející, že výskyt motivu tančících figur je v ní téměř mizivý. Jako výjimečný v tomto ohledu lze pak charakterizovat volutový kratér (Bari, Rizzon coll., obr. VIII.1.), jehož autorem je Ströthenův malíř. (A) Ukazuje scénu, v jejímž středu tančí dívka v rudém oděvu v naisku, nalevo stojí paidagos s citharou, napravo žena zahalená v drapérii se závojem a s miskou v ruce, (B) žena s tympanem a věncem a nahý mladík s hroznem vína a thyrssem u oltáře. Žena tančí zlehka na špičkách, její ruce jsou téměř upažené, v nepatrné vzdálenosti od těla s důrazem na prsty na rukou, které výrazně směřují ven od těla a vzhůru. Celkový dojem z jejího tance je téměř nadpřirozený.¹²³

Ještě než přikročím ke kapitole o pozdní červenofigurové vázové produkci v Apulii, zmíním vázu patřící do skupiny v tradici „Zdobného“ stylu, ve fázi přechodu mezi Malířem Trojské války a Malířem Lykurga. Malíři se soustřeďují na rozvinutí dekorace, například v podobě bohatší drapérie, rostlinných motivů a pokusů o emocionální výrazy v tvářích zobrazovaných postav, zvláště pokud jde o smutek a bolest.¹²⁴

Do skupiny Suckling/Sulting patří váza s námětem tance okolo oltáře, jde o kalichový kratér (Bari, Malaguzzi Valeri coll. 52, obr. VIII.m.). (A) Dva herci z flyacké komedie na jevišti předvádějí tanec okolo oltáře a hrají přitom na flétnu. Na jednom kraji jeviště stojí herec představující starého muže a na druhém kraji sedí za stromem schovaný mladík hrající na dvojité aulos, (B) dva mladíci a jedna žena. Zdobnost stylu je vidět na typu jeviště, které se řadí k těm složitějším, nechybí podpěry v podobě sloupků s íónskými volutami a drapérie natažená mezi nimi. Také bohatost kostýmů a zpracování drapérie herců ukazuje, proč se této fázi ve „Zdobném stylu“ říká „barokní“.¹²⁵

¹²² Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 314.

¹²³ Trendall; Cambitoglou *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I* Op. cit., s. 155, 20-4, plate 26, 3-4.

¹²⁴ Trendall; Cambitoglou *Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Op. cit., s. 393nn.

¹²⁵ Ibid., s. 400, váza číslo 28, plate 140, 5(a,b).

3.2.3. Pozdní apulské vázy

Pozdně apulské vázové malířství začíná Malířem Dareia a jeho předchůdci.

Mezi předchůdce Malíře Dareia je řazen De Schulthessův Malíř, jehož dílo je známo od poměrně nedávné doby. Do popředí mého zájmu se dostal díky volutovému kráteru (N.Y., Shelby White and Leon Levy coll. 381, obr. VIII.n.), (A) gigantomachie, (B) dva mladíci u stély. Hrdlo (A) malíř dekoroval neobyčejně půvabnou scénou řadového tance, čtyři ženy se drží za ruce, jsou oblečeny do dlouhého oděvu, dvě do světlého a dvě do tmavého. Řazeny jsou tak, že se barvy střídají, sukně se tanečnicím lehce pohybuje v rytmu tance a celá scény působí neuvěřitelně nadpozemsky, jejich tanec v sobě má řád a jím danou krásu, zcela jinou než jakou cítíme z nespoutaného tance mainad. Řád, pravidelné střídání prvků (barvy, pohlaví) a obecně tanec v řadě charakterizuje tance náboženské k oslavě kultu nějakého božstva (výjimku částečně tvoří zmíněné tance mainad a satyrů).¹²⁶

Malíř Dareia je jedním z nejvýznamnějších a nejdominantnějších malířů pozdně apulské vázové produkce, až v jeho díle se plně rozvine monumentalita apulských váz. Volutový kráter, podle nějž byl malíř pojmenován zobrazující jako hlavní motiv krále Dareia, je asi 130 cm vysoký a ukazuje nejméně 20 figur. Tyto monumentální vázy nesou jiné výzdobné motivy než taneční, hlavně mytologické a scény z dramatu. Dvě menší vázy z ruky Malíře Dareia jsou ozdobeny scénami s tančícími postavami. Loutroforos (Berlin, Staatliche Museen F 3263): v horním registru zdobí dokola tančící mainady a satyři u sedícího Dionýsa, v dolním registru dokola výjev z amazonomachie, hrdlo (A) nahoře: ženská hlava, dole: Eros v květině, (B) ženská hlava vyrůstající z acanthu.¹²⁷ K vázám úzce spojeným s Malířem Dareia patří i peliké (Kopenhagen, National Museum 316), (A) jejímž horním registru se nalézá scéna hudebně/taneční se sedící ženou, ženou hrající na flétnu, tanečníkem a sedící ženou, která hraje na harfu, v dolním registru se nachází žena na trůně s mladíkem a čtyřmi ženami okolo a malý letící erotek s korunkou, (B) nahoře: Eros mezi dvěma sedícími ženami, žena s cistou, sedící mladík s věncem, žena s vějířem a mladík se zrcadlem. Scéna má snad spojitost s děním okolo příprav svatby.¹²⁸ Jasnější je tento motiv na příbuzné peliké (Taranto, Museo Nazionale 4023), která zahrnuje několik postav s hudebními nástroji, ale žádnou tančící.¹²⁹ Při rituálu svatby jako při každém z přechodových rituálů tanec nechyběl, tančila především nevěsta se společníci. Ani jedna z obou pelikai ovšem takovýto typ tance neukazuje. Ve

¹²⁶ Trendall; Cambitoglou *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I* Op. cit., s. 135, váza číslo 78, plate 33, 1.

¹²⁷ Trendall, A.D.; Cambitoglou A. *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Oxford 1982. s. 500, 60.

¹²⁸ Ibid., s. 509, 123.

¹²⁹ Ibid., s. 509, 124.

složení a počtu postav ve výjevu lze tušit silnou dekorativnost a přelidněnost, která je pro malíře typická, postava tanečníka je jen jedna z mnoha, jež pomáhá doplnit bohatost výjevu.

Perronův Malíř, blízce spojený s Malířem Dareia, je autorem amfory (Seattle, Museum Cs 20.13), na které se jako jeden z motivů objevuje i tančící postava, (A) ramena: sedící žena sledující tanečníka tance zvaného oklasma mezi dvěma mladíky, tělo: nahoře Hérakles a Hippolyta, dole mladíci a ženy s různými obětinami, (B) plece: dva mladíci, dvě ženy, tělo: nahoře dvě ženy sedící mezi třemi stojícími mladíky.¹³⁰

Malíř podsvětí stylem odpovídá tradici udané Malířem Dareia, z jeho ruky pocházejí monumentální kratéry (vysoké přes jeden metr) s velkým počtem figur, které jsou obvykle rozděleny do tří registrů. Pokračuje také mytologická a funerální tematika. Pouze jedna jeho (nebo blízká jeho stylu) váza nese motiv tance, olpé (B.M. F 381), na níž je zobrazena dvojice z doprovodu boha Dionýsa, mainada tančí s mladým Panem.¹³¹

Zajímavé jsou z hlediska námětu dva talíře patřící do skupiny menších váz z okruhu Malíře Dareia a Malíře podsvětí, na obou vázách pocházejících pravděpodobně od jednoho malíře je představen obrázek dokumentující dovednosti tanečnic-akrobatek, ne nepodobných té z Xénofontovy Hostiny (viz výše). Na prvním z obou talířů (Haag, Schneider-Herrmann coll. 201, obr. VIII.o.) předvádí tanečnice akrobatické představení s mečem, který je postavený špičkou vzhůru a přes nějž dívka metá salto. Akrobatka je oblečena v oděv s dlouhou sukní povlávající jen v nepatrné vzdálenosti od špičky meče, její oděv je odlišný od sporého a praktického krátkého oděvu akrobatek, který nepřekáží v náročných číslech.¹³² Na druhém talíři (Haag, Schneider-Herrmann coll. 198, obr. VIII.p.) pak tanečnice, téměř zahalená, pouze s odkrytou tváří a kouskem vlasů na čele předvádí číslo s točící se káčou na lokti zdvižené ruky. Při tomto na rovnováhu náročném čísle dívka ještě zvládá tančit. Přes záda a hlavu přehozený plášť nebo závoj se objevuje jako častý atribut tanečnic a tanečníků, takto oděná je i postava na asku (Ruvo, Museo Jatta 1402) s herci z flyacké komedie a členy z Dionýsova průvodu.¹³³ I tanec na počest boha Dionýsa má v této skupině váz své zastoupení, reprezentuje ho výzdoba kantharu (Ženeva, Musée d'Art et d'Histoire 4794), (A) tančící mainady s tympanem, (B) tančí satyr s fíálou a pochodní.¹³⁴

Malíř vázy v Baltimore je jedním z nejdůležitějších apulských vázových malířů v pozdním čtvrtém století (tvořil mezi léty 330 a 310). Velké množství jeho váz a váz jeho kolegů bylo

¹³⁰Trendall; Cambitoglou *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Op. cit., s. 525, 237.

¹³¹Ibid., s. 540, 334.

¹³²Ibid., s. 609, 46, plate 234, 1.

¹³³Ibid., s. 609, 47, plate 234, 2.

¹³⁴Ibid., s. 611, 62.

nalezeno v Canose a jejím okolí, je tedy pravděpodobné, že dílna malíře byla situována právě zde. V ohledu na témata dekorace, monumentalitu váz a mnohofigurální kompozice ho lze srovnat s jeho součastníkem z Taranta Malířem podsvětí.¹³⁵ Ve stopách Malíře podsvětí dekoruje vázy převážně mytologickými tématy nebo funerálními tématy s naiskem. Nalezla jsem v jeho dílo pouze jednu vázu, na níž se vyskytuje tančící postava. Jedná se o sloupkový kratér (Foggia, Museo Civico 132727, z Arpi, fragmentární, část chybí). Tělo: (A) scéna je nejčastěji interpretovaná jako příjezd Parida do Tróje a jeho setkání s Helenou, (B) mladík sedící mezi dvěma ženami, hrdlo nádoby: (A) oklasma tanečník před sedící ženou hrající na flétnu, nalevo vousatý silén s pochodní, napravo mladík také s pochodní opírající se o fontánku.¹³⁶

¹³⁵Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 97; Trendall; Cambitoglou *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Op. cit., s. 857-860.

¹³⁶Trendall; Cambitoglou *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Op. cit., s. 870, 50.

3.3. Vázy z Paesta

Dílna vázového malířství v Paestu je nejkonzistentnější ze všech v jižní Itálii. Stylistický kánon nastolený malířem Asteatem přetrvává po celou dobu produkce této dílny, pouze s nepatrným ovlivněním zvenku. Nejčastějším keramickým tvarem je zvoncový kratér, zajímavostí je pouze minimální výskyt kratéru volutového, sloupkový kratér se neobjevuje vůbec. V rovině tématické dominují scény související s dionýsovskou tematikou, k ní patří i herci a výjevy z flyacké komedie. Vázy s tímto typem dekorace patří k tomu nejvýraznějšímu a nejoriginálnějšímu, co může produkce z Paesta nabídnout a je zároveň hned po Apulii největším producentem těchto váz.¹³⁷ Máme zachováno asi 200 váz s námětem z flyacké komedie, dvě třetiny pochází z Apulie, 30 z dílen v Paestu, 15 z dílen na Sicílii a v Kampánii, (v Lukánii jen málo zpočátku při kontaktu s Apulií).¹³⁸

Červenofigurové vázové malířství se v Paestu etablovalo v druhé čtvrtině čtvrtého století a spolu s malířstvím kampánským za tento fakt vděčí umělcům, kteří sem přišli ze Sicílie. K malířům, kteří ovlivnili obě dvě lokální školy patří především Malíř Dirké (jeho dílo bude diskutováno mezi vázami sicilskými – kap. 3.5.1.), významná je pro vývoj vázového červenofigurového malířství v Paestu také tzv. skupina Prado/Fienga (také bude zmíněno níže kap. 3.5.1.).¹³⁹

Blíže k vázovému malířství Paesta stojí skupina Louvre K 240. Reprezentuje přechod od sicilského vázového malířství k dílu Asteata, autora prvních „čistě“ paestských váz. Váza řadící se k předchůdcům této skupiny je kalichový kratér (Lipari, Museo Archeologico Eoliano 11807, obr. IX.a.), (A) mainada s Dionýsem, který drží lyru a thyrsos, mladý satyr hrající flétnu a mainada s větévkou, dionýsovská skupina setrvává za zvuku hudby v krajině, (B) vousatý silén tančící s thyrssem před mainadou s tympanem.¹⁴⁰ Přímo od Malíře vázy v Louvru K 240 pochází kalichový kratér (Lipari, Museo Archeologico Eoliano 927, obr. IX.b.), na kterém je zobrazena scéna propojující dionýsovské téma s flyackou komedií. (A) Zachycuje Dionýsa sedícího s flétnou a thyrssem v ruce a pozorujícího obdivuhodný výkon akrobatky, která předvádí stojku na stolku před ním. Na protilehlé straně scény udiveně dívku pozorují dva herci z flyacké komedie. Nad scénou je pak okno, z něhož vyhlíží žena s maskou z komedie. (B) Mainada a silén.¹⁴¹ Jiný kratér číše (Taranto, Museo Nazionale

¹³⁷ Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., s. 196nn.

¹³⁸ Trendall; Webster Op. cit., s. 12.

¹³⁹ Trendall, A.D. *Red-figured Vases of Paestum*. Hertford: By Stephen Austin and Sons Ltd., 1987, s. 22nn.

¹⁴⁰ Ibid., s. 43, 90, plate 10, c-d.

¹⁴¹ Ibid., s. 46, váza číslo 99, plate 12, f.

50240, obr. IX.c.) od stejného malíře dál vede spojení mezi Dionýsem a herci z flyacké komedie. Herec z této venkovské komedie je zde zobrazen (A) přímo jako součást Dionýsova průvodu, spolu s bohem vína, který drží tympanon nad hlavou a tančící mainadou opět s tympanem tančící svůj tanec na špičkách a nacházející se někde ve gradující fázi tance, kdy má tympanon zvednuté nad hlavou v natažené jedné ruce a i druhou se k němu přibližuje. Herec je bělovlasý, má na sobě dlouhou pláštěnku sahající až na zem a samozřejmě nezbytnou masku. (B) Žena a silén u stély.¹⁴²

Asteas spolu s malířem Pythonem a jejich dílna položili základní kámen k ustálení vlastní červenofigurové produkce v Paestu. Jména obou malířů jsou zachovaná na signovaných vázách. Tvůrčí období prvního začíná asi okolo 360 a končí v třicátých letech čtvrtého století. Druhý malíř počíná svoji kariéru o něco později, v třetí čtvrtině čtvrtého století a poslední vázy od něj jsou datované okolo roku 320.¹⁴³

Asteas je autorem zvoncového kráteru (NY Market, Royal-Athena Galleries HFN 06), jenž na obou výzdobných polích nese jako hlavní motiv tančící postavu, (A) mainada tančící s tympanem je typem tance podobná té na předcházející váze, jenom její tanec není ještě tak blízko ke gradaci a ruce ani tělo nejsou tolik vypjaté. (B) Silén tančí s fíalou, jeho tanec se skládá z poskoků. Na jedné noze stojí, druhou má vykopnutou vysoko na zemi.¹⁴⁴ Následuje velmi zajímavá tančící figura na malířově zvoncovém kráteru (B.M. F 188, obr. IX.e.), (A) představuje jí bělovlasý herec z flyacké komedie s košíkem na hlavě nacházející se v přítomnosti Dionýsa, (B) dva drapovaní mladíci. Herec z flyacké komedie předvádí svůj tanec s košíkem na hlavě v jasné komické rovině v kostýmu s bílými švy na rukou a nohou (typické pro vázy s Paesta). Jeho tanec připomíná spíše ztřeštěné balancování s košíkem na hlavě než kontrolované ladné taneční kreace, jaké známe z apulských a lukánských paralel, které ukazují tanečnický s kalathisky, a o nichž bylo pojednáno výše. Stejně tak, jako se vyskytuje scéna z flyacké komedie s námětem tance okolo oltáře, může také tato scéna přenášet tanec kultovního charakteru na zábavnou notu.¹⁴⁵ Námět s postavou herce z flyacké komedie nese i jeden z malířových skyfů (Oxford, Ashmolean Museum 1945.43, obr. IX.d.). (A) Herec zde ale není postavou, která je předmětem mého zájmu, tou je akrobatka na nízkém otočném stolku, jejíž počínání flyák s údivem pozoruje. Jeho zvláštní pozice v podřepu s nataženýma rukama, dává tušit, že snad drží nějaký mechanismus (provázek), který uvádí stolek do pohybu. Dívka předvádí stojku a její nohy se přitom dotýkají temene hlavy,

¹⁴² Trendall *Red-figured Vases of Paestum*. Op. cit., s. 46, 100, plate 13, a.

¹⁴³ Ibid., s. 54-56.

¹⁴⁴ Ibid., s. 64, 7, plate 17, a-b.

¹⁴⁵ Ibid., s. 68, 26, plate 22, c-d.

oblečena je velmi spoře, pouze v jakési kraťasy. (B) Mainada s tympanem před sedícím Dionýsem.¹⁴⁶ Její akrobatické číslo, vzezření i celá scéna s přehlížečím hercem má obdobu ve kalichovém kratéru (Lipari, Museo Archeologico Eoliano 927) od Malíře vázy v Louvru K 240. Další váza s motivem tančící figury se vrací zpět k čistému Dionýsovskému námětu. Squat lekhytos (Paestum, Museo Nazionale 28901, část chybí, rekonstruovaná) zobrazuje mainadu se situlou pohybující se doprava a satyra s měchem na víno přes levé rameno, který předvádí satyří tanec plný poskoků, zachycen je frontálně (tělo, hlava z profilu) s pravou nohou vykopnutou ve vzduchu. Svým tancem s nelehkým břemenem připomíná komasty tančící na attických vázách se všemi myslitelnými předměty souvisejícími s pitím vína.¹⁴⁷ Zvoncový kratér (Ženeva, soukr. sb., obr. IX.g.) představuje další ukázkou z početné skupiny váz s dvoufigurální dekorací ve složení Dionýsos a herec z flyacké komedie, (A) oba se pohybují doleva, flyák drží v levé ruce fiálu celkem daleko od těla a zdvihnutou do velké výšky. Obě postavy vykonávají pohyb, který podle mého názoru můžeme nazvat tancem, (B) Dva drapovaní mladíci. Výraznější je pohyb a gesta herce, jeho váha spočívá na špičce jedné nohy, druhá noha je v zanožení, pravá ruka je zvednutá k úrovni brady a hlavu má lehce zakloněnou. Je až neuvěřitelné s jakou vážností a grácií je tato jinak komická a neohrabaná postava spodobněna, možná právě v tom tkví humor celého výjevu. Dionýsův pohyb je o něco málo výraznější, v držení ruky či postavení jako by následoval před ním tančícího flyáka. Kdyby ovšem Dionýsos stál sám v této pozici bez kontextu s hercem, nejspíše bych se zdráhala jeho pohyb nazvat přímo tancem.¹⁴⁸

Jak bylo řečeno váz s obdobným námětem (flyák ve společnosti Dionýsa) pochází z ruky malíře Asteata velké množství, většinou ale pohyb postav na nich zobrazených nelze určit jako tanec, snad se jedná o něco mezi chůzí, během a poskakování. Ve složení figur může docházet k obměně, vedle Dionýsa se pak vyskytuje satyr, mainada aj., kompozice scény je stejná a nikdy nechybí ani různé předměty, které postavy nesou.

Malíř Python nenabízí na dekoraci svých váz tak velkou škálu tančících postav jako jeho součastník a kolega Aesteas. V jeho díle (nebo s ním úzce příbuzném) jsem našla tři zvoncové kratéry, jejichž vedlejší výzdobné pole je dekorované postavou tančícího satyra. Zvoncový kratér v Bonnu (Akademisches Kunstmuseum 3038, obr. IX.f.) zdobí (A) postava ženy

¹⁴⁶Trendall *Red-figured Vases of Paestum*. Op. cit., s. 69, 33, plate 24,f-g.

¹⁴⁷Ibid., s. 69, 32, plate 24, c-e.

¹⁴⁸Ibid., s. 72, 36, plate 26, a-b, pan Trendall pohyb obou figur neklasifikuje jako neobvyklý, postavy podle něj vykonávají „running“.

v červeném chitonu nesoucí věnec v pravé ruce a stuhu a „ovoce na špejli“¹⁴⁹ v ruce levé, (B) tančící satyr s thyrssem a „ovocem na špejli“, satyr je zobrazen z profilu ve standardní taneční póze, jeho váha spočívá na jedné pokrčené noze, druhou má vykopnutou do výšky před sebe.¹⁵⁰

Malíř Oresta na váze v Bostonu se zdá být žákem Pythona a reprezentuje přechod mezi vázami z dílny Asteata a vázami, které jsou označovány jako pozdní paestské.¹⁵¹ Skyfos v Britském Museu (B.M. F 253) ukazuje ojedinělý příklad použití tančících figur pro dekoraci váz z tohoto období, (A) pan pohybující se doleva s picím rohem a thyrssem, (B) tančící mainada se zakloněnou hlavou, která reprezentuje stav extáze, jenž je s tancem uctívaček Dionýsa neodmyslitelně spjat.¹⁵²

Jedním z hlavních umělců pozdní červenofigurové vázové produkce v Paestu v poslední čtvrtina 4. století př. Kr. je Malíř vázy v Neapoli 2585. Amforu s krčkem (NY, soukr. sb. X 94) z jeho ruky zdobí (A) mladý tančící silén s mainadou držící věnec a stuhu pohybující se doprava a dívající se doleva, (B) drapovaný mladík a žena.¹⁵³ Satyr tančí s jednou rukou zdvihnutou vysoko nad hlavou a jednou nohou vykopnutou nad výšku pasu. Tento satyr představuje nejčastější a nejjednodušší typ tančící postavy, i přesto je to v pozdní paestské produkci motiv velmi řídký.

¹⁴⁹ V podstatě se jedná o řadu vertikálně na sobě posazených kuliček, o povaze tohoto předmětu se vedou diskuze, p. Trendall uvádí vždy „skewer of fruit“

¹⁵⁰ Trendall *Red-figured Vases of Paestum*. Op. cit., s. 164, 109, plate 108, e-f. Další dvě vázy: s. 166, 344: Vestfálsko D.J. sb. 48; 345: Bukurešť M.N.A. 74926.

¹⁵¹ Ibid., s. 252.

¹⁵² Ibid., s. 261, 1035.

¹⁵³ Ibid., s. 308, 357, plate 194, a-b.

3.4. Kampánské vázy

Počátky kampánské červenofigurové vázové produkce leží stejně jako v Paestu v sicilských malířích, kteří sem přišli kolem roku 370-360 př. Kr. hledat nový domov a pole působnosti.

Hlavní kampánské dílny byly situovány v Capuy (dvě) a v Cumae (jedna), produkce začíná někdy kolem poloviny čtvrtého století v Capuy a nedlouho poté také v Cumae. Vedoucím umělcem první kampánské školy v Capuy byl Malíř Kasandry, ve svém díle navázal právě na odkaz malířů ze Sicílie jako byli Malíř Dirké, Malíř vázy v Neapoli 2074 a skupina Prado/Fienga.

Škála zobrazovaných motivů je značně ohraničená, mytologická témata se objevují podstatně méně než tomu bylo v Apulii, nejčastěji dekorace váz zahrnuje scény dionýsového a funerálního charakteru, typické jsou také scény s vojáky – jejich odchod nebo úlitba jim. Objevit se mohou i vázy s herci z flyacké komedie či výjevy z attické nové komedie. Mezi keramickými tvary zcela chybí volutový a sloupkový kratér, nestoris a rython, peliké se vyskytuje zřídka, lokální tvar představuje amfora s uchem klenoucím se přes ústí nádoby (bail amphora).¹⁵⁴

3.4.1. Capua I.

Kolegou Malíře Kasandry byl Parrishův Malíř, přímo z jeho ruky pochází jedna váza, o níž lze s určitostí říci, že jí dekoruje tančící postava. Jedná se o oinochoé v Louvru (K 326), na které tančí saytr s tympanem mezi vavřínovými keři.¹⁵⁵ Tento motiv můžeme jednoznačně označit za nejpoužívanější z okruhu typů tančících postav. V dílně Malíře Kasandry a Perrishova Malíře vznikly i další tři takovéto vázy, pro ukázkou přiblížím dvě, které jsem měla možnost vidět. První je amfora s jedním přes ústí klenoucím se uchem umístěná ve Varšavě (National Museum 147694, obr. X.a.), (A) satyr otočený zády k nám, (B) tančící satyr, jeho pohled směřuje doleva, pohybuje se ale směrem doprava, levou nohu má zanoženou a levou ruku naopak zvedá dopředu vzhůru k hlavě, téměř jí hřbetem přikládá k temeni hlavy, pravá ruka směřuje do míst jako jeho pohled a zůstává zdvižená asi v úrovni pasu. Neobyčejná je elegance celé pózy připomínající baletní prvek, která nekoresponduje s povahou tance těchto divokých stvoření, jak jí vázové malířství obvykle prezentuje.¹⁵⁶ Již klasičtější s jeví následují

¹⁵⁴Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily*. Op. cit., s. 157n.

¹⁵⁵Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 252, 168.

¹⁵⁶Ibid., s. 269, 276, plate 108, 3. The Pilos Head group.

příklad tančícího satyra na skyfu (Mannheim, Reiss Museum Cg 1., X.d.), (A) tančící satyr, (B) drapovaný mladík. Satyr je ukázán ve fázi tance, kdy je v minimální výšce nad zemí, v nízkém poskoku v předklonu.¹⁵⁷ Druhá tančící postava vyskytují se na vázách v prezentované době a dílně je také Dionýsovského charakteru, jedná se o tančící mainadu. Oinochoé (Frankfurt, ex Bourguignon), jejímž autorem je Malíř vázy v B.M. F 500, dekoruje postava mainady v extázi thyresem a tympanem, extatického stavu dosahuje mainada právě tancem a je zobrazena s hlavou zakloněnou dozadu.¹⁵⁸

V poslední třetině čtvrtého století zažívá dílna Malíře Kasandry a jeho kolegů poslední rozkvet v osobě Malíře Ixiona. Jedním z umělců patřící do skupiny okolo tohoto malíře je i Malíř tance oklasma, pojmenovaný podle motivu na jeho lebes gamikos (BM F 343), (A) mužská postava oblečená v orientálním kostýmu s kalhotami i dlouhými rukávy tančí oklasma u sloupu, (B) drapovaný mladík.¹⁵⁹ Také druhá váza z jeho produkce ukazuje tančící postavu, lebes gamikos (BM F 205) zdobí (A) u sloupu tančící ženské figura, (B) drapovaný mladík, víčko: labuť.¹⁶⁰

3.4.2. Capua II.

Jedna z váz, hydrie (BM F 232, X.b.), produkovaná v dílně Malíře z Capuy nám nabízí dobře známý námět, váza ukazuje akrobatku předvádějící stojku, nohy má ohnuté směrem k temeni hlavy a dokonce ho ještě přesahují. Zajímavý je i předmět, který se nachází hned vedle akrobatky – otočný stůl, ze scény kterou nám nabídlo vázové malířství z Paesta, víme, že akrobatky používaly takovýto stůl ke svým číslům a předváděly stojky na točícím se stolku. I úbor obou akrobatek je totožný.¹⁶¹

Skupina AV je charakteristická přidanou bílou barvou převážně pro pokožku žen, běží současně s dílnou Malíře z Capuy a jeden z jejích hlavních zástupců je Malíř úlitby. V díle tohoto malíře a jeho kolegů přibývá váz s přidanými barvami - především s odstíny červené barvy.¹⁶² Mezi motivy, kterými malíř dekoroval svoje vázy patří i dionýsovské scény, jedna z nich pak obsahuje i tančící postavu. Jeho zvoncový kratér (Newark (N.J.), Museum 50. 325, obr. X.e.) zdobí (A) mladý satyr sedící na amfoře a hrající na dvojitou flétnu mezi mladíkem s lyrou a holí a mainadou hrající na tympanon, která do rytmu hudby i tančí. Tanec určuje

¹⁵⁷Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 275, 328, plate 111, 3-4. The Tree-Dot group. Třetí váza: skyfos (Neapol, Spinelli 261), s. 259, 217. The Io Painter.

¹⁵⁸Ibid., s. 256, 197.

¹⁵⁹Ibid., s. 347, 881.

¹⁶⁰Ibid., s. 347, 880.

¹⁶¹Ibid., s. 375, 112, plate 143,3. Foundling painter.

¹⁶²Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 164n.

silueta v torzi s pohybem na špičkách. Na sobě má mainada průsvitný oděv bohatě odkrývající celé nohy a jejich postavení, (B) dva drapovaní mladíci.¹⁶³

Malíř Danaoven patří k předním malířům AV skupiny stejně jako Malíř úlitby a jeho zvoncový kratér (Varšava, National Museum 147283, X.c.) typem použité tančící postavy nijak nevybočuje z obvyklosti. (A) Pan tančící na oltáři vedle Herma s holí v levé ruce a s hrnkem v pravé, který panovi nabízí, (B) dva drapovaní mladíci. Panům tanec je stejný jako ten satyrů, jeho kozí nohy hbitě skáčí podle nějakého strhujícího rytmu. Bohužel váza je v místě horní části panova těla poškozená a není detailně vidět pohyb jeho rukou.¹⁶⁴

3.4.3. Cumae

Počátek této dílny se datuje do poloviny čtvrtého století př. Kr., vedoucím umělce v první fázi vývoje červenofigurové vázové produkce v Cumae byl Malíř CA (Cumae „A“). Jeho zvoncový kratér (Wakefield, Nostell Priory 21.) prezentuje dionýsovský motiv, (A) mainada stojící mezi dvěma satyry, z nichž ten napravo stojí s picím rohem a satyr nalevo tančí, (B) sedící žena mezi stojící ženou a drapovaným mladíkem.¹⁶⁵

Dále již se motiv tančících figur ani v této dílně ani v kampánském vázovém malířství nevyskytuje.

¹⁶³Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit., s. 410, 332, plate 163, 2.

¹⁶⁴Ibid., s. 430, 499, plate 172, 3.

¹⁶⁵Ibid., s. 461, 77.

3.5. Sicilské vázy

3.5.1. Rané sicilské vázy

Počátek červenofigurového vázového malířství na Sicílii je spojováno s athénskou expedicí do Syrakúz v roce 415 př. Kr., některé vázy vzniklé v té době na Sicílii jsou velmi blízké attickým, je možné, že se na jejich výrobě podíleli athénští umělci a někdy je těžké rozlišit je od importů.

Vázy připisované Malíři šachovnicového vzoru vykazují již sicilskou ale také kampáskou provenienci. Společně s dalšími sicilskými umělci, jejichž dílo bude následně diskutováno, tvoří skupinu, která ovlivnila červenofigurové vázové malířství v Kampánii a v Paestu. Oblíbeným keramickým tvarem Malíře šachovnicového vzoru je kratér, námětově se dekorace jeho váz pohybuje v rovině dionýsovských scén a scén z denního života, velkou roli v kompozicích hraje Éros.¹⁶⁶ Dekorace jeho kalichového kratéru (Palermo, Banco di Sicilia, Fondazione I. Mormino 285, XI.a.) ukazuje nejen postavu Érota, ale i postavu související s motivem tance, (A) sedící žena vedle stojící, která drží v ruce flétnu, pozoruje tanečnici válečného tance pyrrhiché se štítem v ruce, nalevo Éros se stuhou sedí na zádech siléna, (B) silén s thyrem a pochodní pronásleduje mainadu s thyrem a tympanem. Tanečnice není zobrazena při tanci, klidně stojí a ani žena s flétnou na svůj nástroj nehraje, zdá se že scéna zachycuje situaci před nebo po tanci. Dívka má na sobě pouze helmu a krátké kalhoty připomínající oděv akrobatek, s nimiž jsme se setkaly na vázách v ostatních jihoitalských dílnách.¹⁶⁷ V díle tohoto malíře a na vázách s ním spojených se tančící postavy objeví ještě celkem třikrát většinou v dionýsovském kontextu. Váza v Madridu, zvoncový kratér (Museo Archeológico 11030, L 233), zobrazuje (A) tančící ženu před jinou ženou sedící a hrající na flétnu a před flétnistkou sedícího siléna, (B) tři tančící ženy.¹⁶⁸ Tančící postavou na druhých dvou vázách je satyr nebo silén. Zvoncový kratér (Syrakúzy, Museo Nazionale 19442, Camarina) dekorují (A) tři postavy: tančící silén, žena s kastanětami, mainada s thyrem, (B) tři drapovaní mladíci.¹⁶⁹ Protože jsem tuto scénu na vlastní oči neviděla, nedokáži říci zda žena s kastanětami také tančí. Sám o sobě je to v jihoitalském vázovém malířství na rozdíl od váz attických řídký motiv, pokud je zobrazována tančící žena většinou svůj tanec doprovází hrou na tympanon.

¹⁶⁶Trendall *Red figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 29n.

¹⁶⁷Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 197, 4, plate 78, 4.

¹⁶⁸Ibid., s. 198, 12.

¹⁶⁹Ibid., s. 200, 25, jako přesný autor vázy je uveden Painter of Syracuse 24000.

Do skupiny okolo Malíře Dirké, který je významný svým vlivem nejen na vázové malířství na Sicílii, ale i v Paestu a v Kampánii, patří Malíř vázy v Neapoli 2074. Jeho eponymní zvoncový kráter (Neapol, Museo Archologico Nazionale 2074) (A) představuje ukázkou dionýsovského průvodu, ve složení Dionýsos s thyrssem, satyr hrající na flétnu a mainada s tympanem, který se pohybuje krajinou za zvuků hudby na hranici mezi tancem a veselými poskoky kombinovanými s chůzí, (B) dva drapovaní mladíci.¹⁷⁰

Tradici Malíře Dirké následují vázy ve skupině „Prado/Fienga“ (dříve dělené na dva samostatné malíře), tančící figury na nich spadají všechny do dionýsovské tematiky. Kalichový kráter (Syrakúzy, Museo Nazionale 47102, Lentini) dekoruje (A) mainada tančící v extázi s hlavou zakloněnou s thyrssem a kůží v ruce mezi dalšími dvěma mainadami a vousatým silénem, (B) dva drapovaní mladíci. Tančící mainada se při svém tanci pohybuje na špičkách způsobem jaký evokuje baletku v tanečních piškotech, její tělo je zcela v tenzi, ruce jsou situovány za hlavou, jedna z jejích společnic ji k tanci hraje na tympanon.¹⁷¹ Druhý kalichový kráter (Gela, Iacona coll., obr. XI.b.) je zde zařazen díky postavě tančícího siléna, (A) silén tančí mezi dvěma mainadami, jedna sedí se srnčí kůží přehozenou přes ruku a druhá stojí s větévkou, (B) mladík a žena stojící u oltářem. Tanec siléna je z těch ladnější, které tato stvoření předvádí, levá noha je v zanožení a mírně zvednutá, pravá ruka pak vykonává pohyb ve stejném směru jako protilehlá končetina, to stejné platí o pravé noze a levé ruce. Také sedící mainada jako by se chtěla dát do tance a v záklonu horní poloviny těla pohybuje rukama stejným způsobem jako silén.¹⁷²

Další vázy, které bych zde ráda představila patří do tzv. skupiny „Revel“ a stojí již na hranici mezi sicilským a kampánským červenofigurovým vázovým malířstvím. Výzdoba skyfoidní pyxidy (Lecce, Museo Provinciale, 683, Egnazia, obr. XI.c.) představuje pěknou ukázkou tance mainad, víko: ženy, mladíci, Éroti; tělo nádoby : (A) skupina šesti mainad a dvou satyrů. Dvě postavy mainad zaujímají podobnou pózu, kterou můžeme označit jako taneční. Tělo je mírně v záklonu, váha spočívá převážně na zadní noze, druhá je předsunutá, jedna ruka je zvednutá a přibližuje se mírně pokrčená k hlavě, druhá je situována za tělem v úrovni pasu, vedle jedné mainady tančí i satyr. Kopíruje pohyb její rukou, tanec nohou satyra je však spíš v rovině poskoků, přesto ani on neztrácí grácii jeho družek. (B) Mainady a satyři (neviděla jsem, nemohu blíže přiblížit)¹⁷³. Zvoncový kráter (Ragusa, soukr, sb., Camarina, XI.e.) ukazuje druhý typ tance satyrů a silénů, (A) mainada s tamburínou stojí

¹⁷⁰ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 206, 41, plate 81, 4-3.

¹⁷¹ Ibid., s. 213, 71, plate 84, 2.

¹⁷² Ibid., s. 215, 83, plate 85, 3-4.

¹⁷³ Ibid., s. 212, 66, plate 83, 1.

vedle frontálně zobrazeného tančícího siléna s doširoka rozpaženými rukama a tamburínou, vedle žena směřující pryč doprava, (B) vousatý muž mezi dvěma ženami, jedna s thyrssem, druhá má loket položený na jeho rameně.¹⁷⁴

3.5.2. Pozdní sicilské vázy

Sicilské vázy produkované od roku 340 př. Kr. vykazují jednotu tvarů, zobrazovaných témat a vzorů dekorace. Na scénách zdobících tyto vázy převažuje výrazně ženský prvek, objevují se tu ženy hovořící mezi sebou, ženská toaleta, scény ze svatebních příprav, ženy s Érotem a pro dekoraci menších váz jsou použity ženské hlavy. Můžeme se ale setkat také s náměty z divadla a dionýsovskými motivy.

Sicilské vázy se dělí do dvou hlavních skupin podle místa nálezů – Lentini-Manfria (vázy nalezené v Syrakúzách a jejich okolí), skupina Etna (vázy z nalezišť okolo Etny) a do zvláštní skupiny se řadí vázy z ostrova Lipari (odlišné stylisticky i použitím přidaných barev).¹⁷⁵

V žádné z fází jihoitalského červenofigurového malířství jsem nenalezla tak málo příkladů dekorace váz tančícími figurami jako zde, přítomnost dionýsovského prvku je důvodem, že mohu uvést alespoň nějaké příklady tohoto motivu i tyto jsou však jen nepočtené.

První váza patří do skupiny Lentini-Manfria, jedná se o kalichový kráter z Canicattini (Syrakúzy, Museo Nazionale 47038), (A) scéna očištění, (B) thiasos: skupina tří mainad a tří satyrů. Váza je špatně dochovaná a scéna není úplně zřetelná, ale silueta jedné z mainad, umístěné uprostřed, je zobrazena způsobem typickým pro taneční extázi se záklonem horní poloviny těla, u satyra na pravém okraji výjevu lze rozpoznat výraznou pozici rukou, v mnohých případech právě ty určují, jestli postava tančí, či nikoli.¹⁷⁶ Dionýsovský motiv prezentuje i další váza, také kalichový kráter (Exeter, Albert Memorial Museum 5/1946.643, obr. X.f.) náležící do stejné skupiny a představující jasnou ukázkou tance mainady a siléna. (A) Mainada tančí mezi silénem, který hraje na tympanon, ten má přehozenou srnčí kůži přes ruku a zároveň tančí, vedle nahý satyr, (B) sedící a stojící žena. Satyr je zobrazen ve chvíli, kdy rukou rozeznívá tympanon, přitom je ve vysokém výskoku na jedné noze. Tanec mainady je z těch méně výrazných, pouze neobvyklá pozice rukou a kontext celé scény ukazuje na tanec, její postava je zahalena do neprůhledného oděvu a přesná silueta těla včetně pozice nohou není rozpoznatelná Otázkou je i postoj nahého satyra vedle mainady, jehož jedna ruka je

¹⁷⁴ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit., s. 212, 68, plate 83, 3.

¹⁷⁵ Trendall *Red-figure Vases of South Italy and Sicily* Op. cit., s. 233n.

¹⁷⁶ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily* Op. cit, s. 602, 102, plate 236, 1-2.

zvednutá směrem k tančící družce, zároveň stojí s ukročenou levou nohou a pokrčenou pravou. Je možnost, že satyr mainadu v tanci doprovází.¹⁷⁷

Pro doplnění výčtu váz ještě zmíním, že jsem našla další dva příklady tančících satyrů ve skupině Lentini-Manfria, jedna z váz je nyní ztracena a na druhé je tančící postava vedlejší motiv umístěný na víčku pyxidy, jejíž podobu neznám.¹⁷⁸

V žádné další skupině váz ze Sicílie a z ostrova Lipari jsem další dekoraci v podobě tančících postav v dostupných materiálech nenalezla.

¹⁷⁷ Trendall *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Op. cit, s. 622, 250, plate 243, 7-8.

¹⁷⁸ Ibid., s. 615n, váza číslo 206, 209.

Résumé

Tanec hrál v životě starých Řeků velkou roli, byl pro ně prostředkem k vyjádření radosti ať již v rámci kultu, nebo při zábavě mimo kultovní rámec. Byl chápán jako přirozenost člověka a zároveň dar bohů. Tanec inspiroval umělce všech druhů a vázoví malíři do této skupiny bezpochyby patří.

Motiv tančící postavy se v řeckém vázovém malířství vyskytuje poměrně hojně, především náměty s tančícími mainadami a satyry jsou velmi početné. V attickém vázovém malířství je toto téma nevyčerpatelné, jako by tanec pro mainady byl tím, co je určuje, ať se jedná o nespoutané tance s krotaly, thyrsy, hady a divou zvěří nebo elegantní kreace s tympanem, u satyrů jsou to divoké poskoky a ztřeštěné kousky s picími nádobami. Mohou tančit společně v průvodech, ve kterých je vede sám bůh vína, nebo tančí jemu pro rozptýlení. V oblasti Velkého Řecka patří tančící mainada a satyr k motivům, které stojí na vrcholu obliby především v tzv. „Prostém“ stylu v apulských dílnách. I v ostatních jihoitalských dílnách je motiv tance nejčastěji zastoupen právě motivem tančících postav z Dionýsovy suity. Velmi příznačné je to pro produkci z Paesta, Kampánie a Sicílie. Nejčastější je schéma s tančící mainadou, jíž k tanci hraje satyr na aulos, nebo tančící postavy provází Dionýs v průvodu. Na rozdíl od attických váz tančí mainady téměř výhradně s thyrssem nebo tympanem a jen výjimečně s krotaly. Nenalezla jsem případy, ve kterých by mainady tančily se zahalenýma rukama způsobem připomínajícím let ptáků. Nevyskytuje se zde oproti vázům attickým vůbec motiv mainady nebo postavy s řad Dionýsových uctívačů při tance se slunečníkem. Postavy mohou též tančit se situlou nebo pochodní, ty jsou většinou součástí průvodů, které stojí na hranici mezi tancem a chůzí či během s poskoky. Většinou jsem tyto motivy nezmiňovala, pro jejich nečitelnost, objevují v mnoha variacích s hudebníky i bez nich a pokud bych některé z nich zařadila do skupiny tanečních scén, musela bych poté klasifikovat jako takové i další, jejichž schéma i způsob pohybu figur je stejný, ale tanec je nepravděpodobný.

V dílnách apulských a lukánských můžeme najít zajímavé příklady tance v kultu, jsou jím tanečnice a tanečníci s kalathiskem, kteří se na jednom lukánském kráteru objevují při oslavě dórského svátku, v produkci attické se tento motiv nevyskytuje. Tanec kultovního charakteru, který má paralely na attických vázách je tanec řadový, jehož zobrazení zahrnuje několik postav držících se za ruce.

K výše zmíněným motivům, jejichž produkce patří k majoritní v okruhu témat tanečních, musím přiřadit tanec herců. Z attického vázového malířství jsou známy tance chóru komedie i tance ze satyrských her. Jejich velmi zábavnou obdobu představují v jihoitalských dílnách

tance herců z flyacké komedie a tanečníci mimu, nechybí ale ani příklad tance ze satyrského dramatu. Nejvýraznější mírou se na produkci tohoto tématu podílí vázoví malíři z Apulie a Paesta.

Jako méně obvyklý motiv, který má své attické předobrazy, se jeví tanečníci pyrrhické zobrazování společně s hudebníkem, který jejich tanec doprovází. Dále je to tanec komastů, jejichž bujaré tance při pitkách se ani v podání satyrů a silénu až na ojedinělé příklady nevyskytují. Četnější jsou v jihoitalské produkci postavy akrobatek, v Apulii, v Paestu a v Kampánii lze najít několik zajímavých navzájem se doplňujících příkladů. Velmi výraznou je scéna, při které akrobatka předvádí stoj na rukou na stolku (někdy otočném). Tento případ i tanečnice předvádějící akrobatická čísla s meči má paralely v attické vázovém malířství. Poslední taneční motiv patřící k vzácnějším jak na vázách attických, tak na těch pocházejících z Velkého Řecka, je postava tančící tanec oklasma.

Scény s tančícími postavami v attické červenofigurové keramice můžeme porovnat s těmi na vázách z Velkého Řecka bez obavy, že by attické ukázaly omezenost jihoitalských. Existují mezi nimi úzké paralely a tam, kde jihoitalská produkce nenásleduje attickou nachází jiná zajímavá vyjádření.

BIBLIOGRAFIE

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- BEAZLEY, J.D. *Attic Red-figured Vase-painters*. II. ed.. Oxford, 1963. Volume I., II.
- BEAZLEY, J.D. *Paralipomena. Additions to ABV and to ARV*. II. ed. Oxford, 1971.
- BEAZLEY, J.D. *Der Kleophrades-Maler*. Berlin: Verlag Heinrich Keller, 1933.
- BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. Thames and Hudson, 1974.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1975.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases, The Clasical Period*. London: Thames and Hudson, 1989.
- BOARDMAN, J. *Early Greek Vase Painting*. Thales and Hudson, 1998.
- BÖHR, E. *CVA Deutschland 52 / Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität 4*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1984.
- BURKERT, W. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Původně Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart, 1977.
- DELAVAUD-ROUX, M.-H. *Les Danses Dionysiaques en Grece Antique*. Université de Provance, 1995.
- DEUBNER, L. *Attische Feste*. Berlin: Akademie, 1956. Nezměněný dotisk 1. vydání. Berlin: Heinrich Keller, 1932.
- EICHLER, F. *CVA Österreich / Wien, Kunsthistorisches Museum 1*. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1951.
- HENRICHS, A. „Warum soll ich tanzen?“: *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart; Leipzig: Teubner 1996. Lectio Teubneriana IV.
- HOPPIN, J.C. *A Handbook of a Attic Red-Figured Vases :Signed or Atributed to The Various Masters of The Sixth or Fifth Centuries B.C. Volume I., II*. London: Oxford University Press, 1919.

POTTIER, E. *CVA France 8 / Musée du Louvre 5*. Paris: H. Champion, 1928.

TRENDALL, A.D. *Red figure Vases of South Italy and Sicily: a Handbook*. London: Thames and Hudson, 1989.

TRENDALL, A.D. *Red-figured Vases of Paestum*. Hertford: By Stephen Austin and Sons Ltd., 1987.

TRENDALL, A.D.; Cambitoglou A. *The Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford, 1978.

TRENDALL, A.D.; Cambitoglou A. *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Oxford 1982.

TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLU, A. *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia. Part I, II*. BICS, Supplement 60. London 1991- 1992.

TRENDALL, A.D. *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, 1967. Volume I. (text), Volume II. (index and plates).

TRENDALL, A.D. *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement*. BICS, Supplement 31. London 1973.

TRENDALL, A.D. *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement*. BICS, Supplement 26. London 1970.

TRENDALL, A.D. *Phlyax Vases*. BICS, Supplement 19. London, 1967.

TRENDALL, A.D. *South Italian Vase Painting*. London, 1966.

TRENDALL, A.D.; WEBSTER, T.B.L. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971.

STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha 2005.

STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha 1991.

WEEGE, F. *Tanz in der Antike*. Leipzig, Halle, 1926.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

LUKIANOS. *O Tanci*. Praha 1930. Edice: Tepsichora. Přeložil Jan Rey.

PLATÓN. *Zákony*. Praha: OIKOYMENH, 1997. 2. vyd. Přeložil František Novotný.

XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata, Hostina*. Praha: Svoboda, 1972. Ed. Antická knihovna. Přeložil V. Bahník.

XENOFÓN. *Anabáze*. Praha: Odeon, 1974. Světová četba svazek 445. Přeložil J. Šonka.

ENCYKLOPEDIE A SLOVNÍKY

PAULY-WISSOVA. *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Od 1893.

ENCYKLOPEDIE ANTIKY. Praha: Academia, 1973.

Seznam ilustrací

- I.a. (2.1.) Amfora, Andokidův Malíř, N.Y., Metropolitan museum 63.11.6.
- I.b. (2.1.) Číše, Epiktetos, London, B.M. E 38, z Vulci.
- I.c. (2.1.) Číše, Hermanův malíř, hrnčír Kachrylion, Cambridge, Fritzwilliam Museum GR
49.1864, z Vulci.
- I.d. (2.1.) Číše, Makrón a hrnčír Hieron, Berlin, Staatliche Museen 2290, z Vulci.
- I.e. (2.1.) Číše, Brygův malíř, Mnichov, Antikensammlungen 2645.
- I.f. (2.1.) Amfora, Kleofradův malíř, Mnichov, Antikensammlungen 2344, z Vulci.
- I.g. (2.1.) Hydrie (kalpis), Kleofradův malíř, Basel, Wilhelm coll., z Vulci.
- I.h. (2.1.) Zvoncový kratér, Malíř berlínského deinu, Louvre G 488.
- I.i-j.(2.1.)Stamnos, Malíř berlínského deinu, Neapol, Museo Nazionale 2419, from Nocera
de' Pagani.
- I.k-l. (2.1.) Stamnos, Madrid, Museo Archeológico 1109, 500-475 př. Kr.
- II.a. (2.1.) Číše, Brygův malíř, Paříž, Bibliothèque Nationale 576.
- II.b. (2.1.) Amfora, Malíř Oionokla, Bern, Historisches Museum 12215.
- II.c. (2.1.) Peliké, Malíř letícího anděla, kolem 480 př. kr., Tübingen, Universität S/101345.
- II.d. (2.1.) Psyktér, Duris, Londýn, B.M. E 768, z Cerveteri.
- III.a (2.2) Číše, Malíř vázy v Louvru E 101, polovina 5. století př.Kr., Vídeň,
Kunsthistorisches Museum 213.
- III.b. (2.2.) Číše, Makrón, Mnichov, Antikensammlungen 2657.
- III.c. (2.2.) Číše, Makrón, hrnčír Hieron, Řím, Villa Guilia 50396.
- IV.a. (2.3.) Oinochoé, Malíř Perseova tance, Athény, coll. of the late Michael Vlasto,
Anavysos, kolem 420.
- IV.b. (2.3.) Choes, Nikiův malíř, Paříž, Louvre N3408, Kyréné, kolem 410.
- IV.c. (2.3.) Sloupkový kratér, jeden ze skupiny manýristů, Basel, Antikensammlungen
BS 415, kolem 490/480.
- IV.d. (2.3.) Kalichový kratér, konec pátého století, Malibu, The J. P. Getty Museum
82.AE.83.
- V.a. (2.4.) Kalichový kratér, Malíř vázy v Cassel, Louvre G 480, Nola.

- V.b. (2.4.) Číše, Malíř Poseidona, Lucerne Market, konce šestého století.
- V.c. (2.4.) Zvoncový kráter, Malíř Lykaia, Neapol, Museo Nazionale, Stg 281, Sorrento
- VI.a.-b. (2.5.) Váza ve formě astragalu, Sodatův malíř, B.M. E 804, Aigína.
- VI.c. (2.5.) Kalichový kráter, Nikiův malíř, Harvard University, Fogg Museum 1925.30.11.
- VI.d. (2.5.) Hydrie, Polygnotos, Neapol, Museo Nazionale 3232, Nola.
- VII.a. (3.1.) Kalichový kráter, Malíř z Policora, Taranto, I.G.4624, Arsenal.
- VII.b. (3.1.) Volutový kráter, Malíř Karneia, Taranto, I.G. 8263, Ceglie del Campo.
- VII.c. (3.1.) Zvoncový kráter, Malíři Dolona, Bari, Museo Civico 6267.
- VII.d. (3.1.) Sloupkový kráter, Malíř brooklynské a budapešťské vázy, Vídeň,
Kunsthistorisches Museum 2165.
- VII. e. (3.1.) Skyfoidní číše, Skupina Schwerin, once Zürich Market,
- VII.f. (3.1.) Zvoncový kráter, Malíř Choephoroi, Kopenhagen, Nationale Museum Inv.
Chr. VIII 10.
- VII.g. (3.1.) Oinochoé, Malíř z Roccanovy, Taranto I.G. 8154, Roccanova.
- VIII.a. (3.2.) Kalichový kráter, Malíř berlínské tančící dívky Berlin, Staatliche Museen.
F 2400.
- VIII.b. (3.2.) Zvoncový kráter, Malíř berlínské tančící dívky, Taranto, Museo Nazionale
61735, Ceglie del Campo.
- VIII.c. (3.2.) Zvoncový kráter, Malíř Sisylfa, Londýn, Victoria and Albert Museum
4803.1901, Ruvo.
- VIII.d. (3.2.) Fragment zvoncového kráteru, Malíř z vázy z kolekce Hearst, Basel, H. A. Cahn
coll. N. 276, 278.
- VIII.e. (3.2.) Zvoncový kráter, Malíř z Tarpoley, Sydney, University – Nicholson Museum
47.05, ex Hope 210.
- VIII.f. (3.2.) Zvoncový kráter, Malíř vázy z kolekce Rainone, Florencie, Museo Archeologico
Nazionale 4050.
- VIII.g. (3.2.) Zvoncový kráter, Hoppinův malíř, Ženeva, Musée d'Art et d'Histoire 15022.
- VIII.h.- i. (3.2.) Askos, Feltonův Malíř, Ruvo, Museo Jatta 1402.
- VIII.j. (3.2.) Kalichový kráter, Schläpferův malíř, B.M. F 273.
- VIII.k. (3.2.) Talíř, Malíř thyrsu, B.M. F 133.
- VIII.l. (3.2.) Volutový kráter, Strötgenův malíř, Bari, Rizzon coll.
- VIII.m. (3.2.) Kalichový kráter, Skupina Suckling/Sulting, Bari, Malaguzzi Valeri coll. 52.

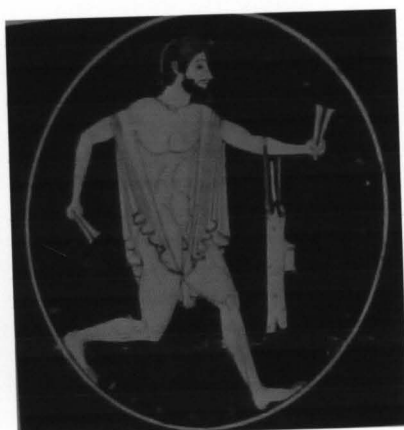
- VIII.n. (3.2.) Volutový kratér, De Schulthessův malíř, NY, Shelby White and Leon Levy coll.
381.
- VIII.o. (3.2.) Talíř, okruh Malíře Dareia a Malíře podsvětí, Haag, Schneider-Herrmann coll.
201.
- VIII.p. (3.2.) Talíř, okruh Malíře Dareia a Malíře podsvětí, Haag, Schneider-Herrmann coll.
198.
- IX.a. (3.3.) Kalichový kratér, Skupina Louvre K 240, Lipari, Museo Archeologico Eoliano
11807.
- IX.b. (3.3.) Kalichový kratér, Malíř vázy v Louvru K 240, Lipari, Museo Archeologico
Eoliano 927.
- IX.c. (3.3.) Kalichový kratér, Malíř vázy v Louvru K 240, Taranto, Museo Nazionale 50240.
- IX.d. (3.3.) Skyfos, Asteas, Oxford, Ashmolean Museum 1945.43.
- IX.e. (3.3.) Zvoncový kratér, Asteas, B.M. F 188.
- IX.f. (3.3.) Zvoncový kratér, Python, Bonn, Akademisches Kunstmuseum 3038.
- IX.g. (3.3.) Zvoncový kratér, Asteas, Ženeva, soukr. sb.
- X.a. (3.4.) Bail amfora, Parrishův Malíř, Varšava, National Museum 147694.
- X.b. (3.4.) Hydrie, Dílna malíře z Capuy, BM F 232.
- X.c. (3.4.) Zvoncový kratér, Malíř Danaoven, Varšava, National Museum 147283.
- X.d. (3.4.) Skyfos, Parrishův malíř, Mannheim, Reiss Museum Cg 1.
- X.e. (3.4.) Zvoncový kratér, Malíř úlitby, Newark (N.J.), Museum 50. 325.
- XI. a. (3.5.) Kalichový kratér, Malíř šachovnicového vzoru, Palermo, Banco di Sicilia,
Fondazione I. Mormino 285.
- XI.b. (3.5.) Kalichový kratér, Skupina Prado/Fienga, Gela, Iacona coll.
- XI.c. (3.5.) Skyfoidní pyxida, Skupina Revel, Lecce, Museo Provinciale, 683.
- XI.d. (3.5.) Kalichový kratér, Skupina Prado/Fienga, Syrakúzy, Museo Nazionale 47102,
Lentini.
- XI.e. (3.5.) Zvoncový kratér, Skupina Revel, Ragusa, soukr. sb, Camarina.
- XI.f. (3.5.) Kalichový kratér, Lentini-Manfira, Exeter, Albert Memorial Museum 5/1946.643



I.a.



I.b.



I.c.



I.d.



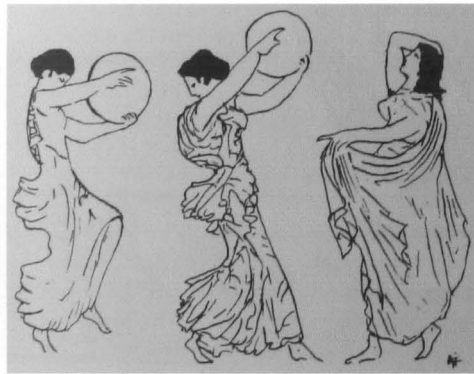
I.e.



I.f.



I.g.

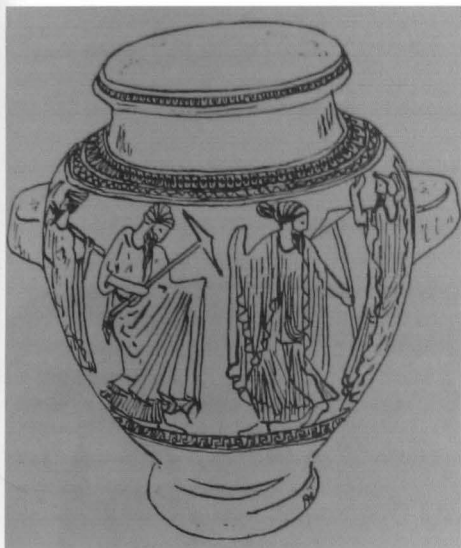


I.h.

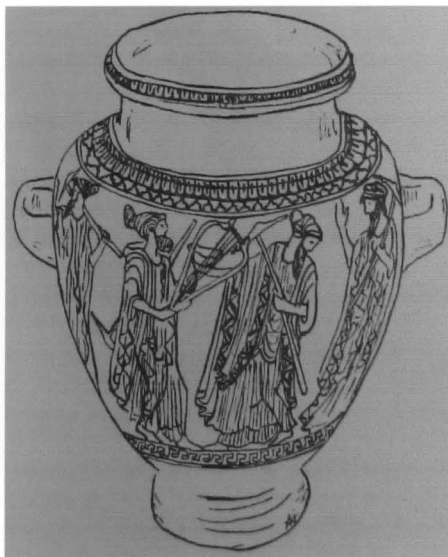


I.i.-j.





I.k.-l.



II. (kap. 2.1.)



II.a.



II.b.



II.c.



II.d.

III. (kap. 2.2.)



III.a.



III.b.



III.c.

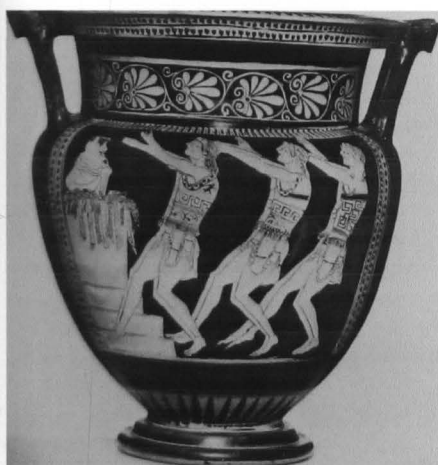
IV. (kap. 2.3.)



IV.a.



IV.b.



IV.b.



IV.c.



V.a.

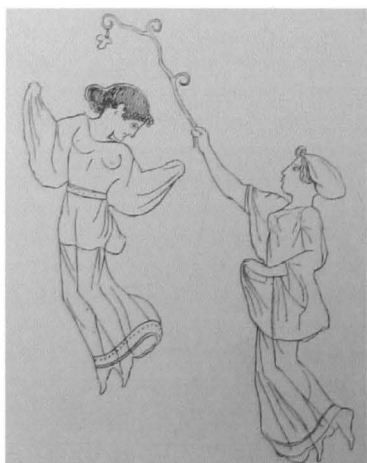


V.b.



V.c.

VI. (kap. 2.5.)



VI.a.-b.



VI.c.



VI.d.

VII. (kap. 3.1.)



VII.a.



VII.b.



VII.c.



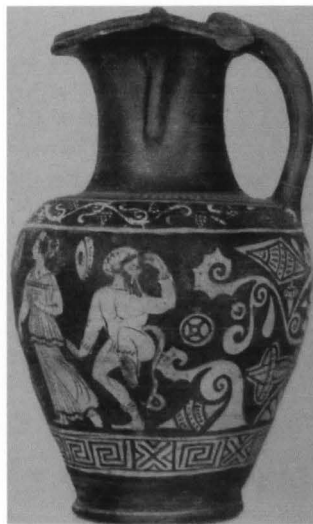
VII.d.



VII.e.



VII.f.



VII.g.

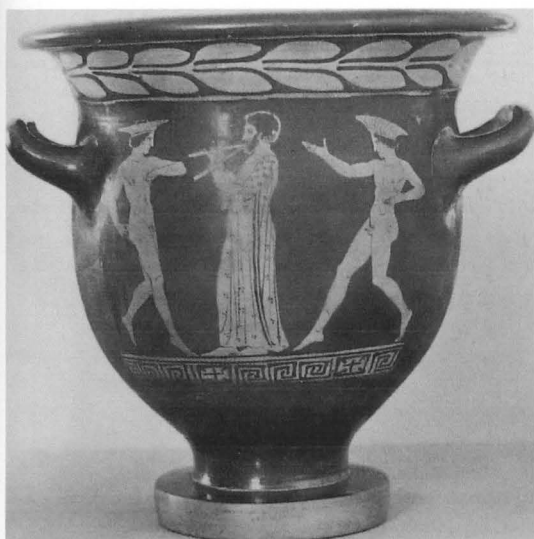
VIII. (kap. 3.2.)



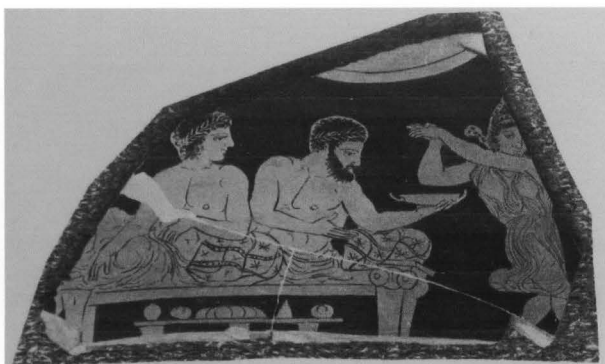
VIII.a.



VIII.b.



VIII.c.



VIII.d.



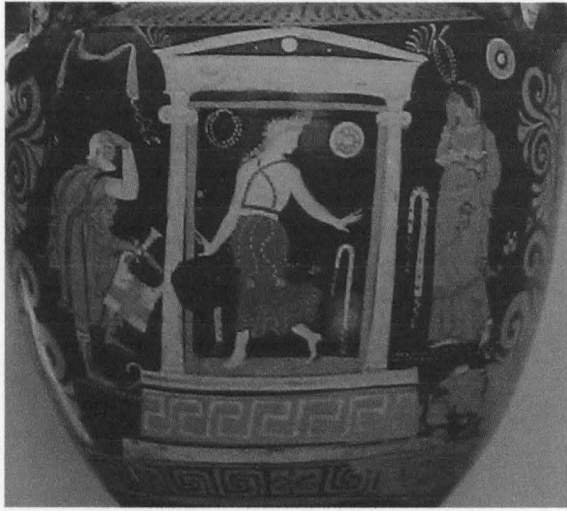
VIII.e.



VIII.f.



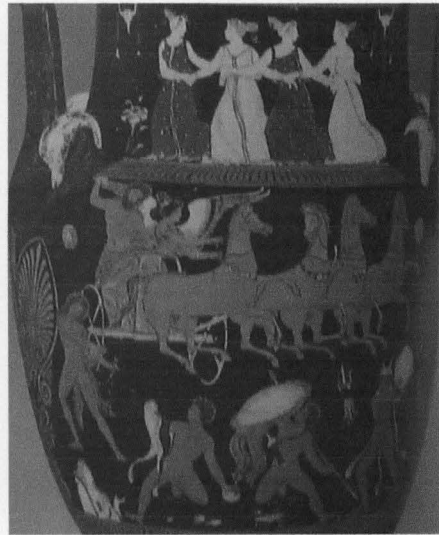
VIII.g.



VIII.l.



VIII.m.



VIII.n.



VIII.o.



VIII.p.



IX.a.



IX.b.



IX.c.



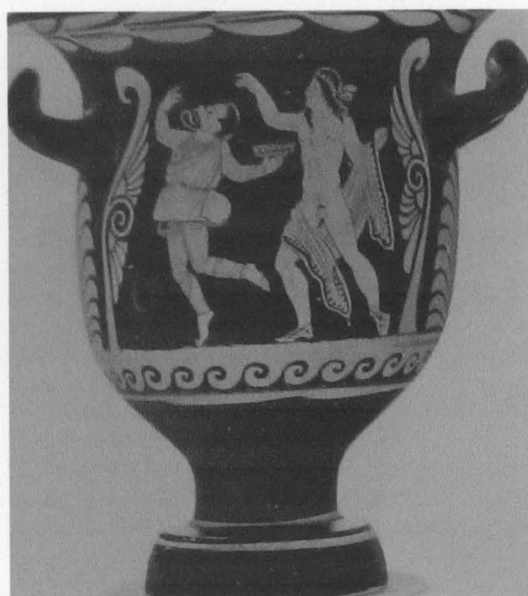
IX.d.



IX.e.



IX.f.

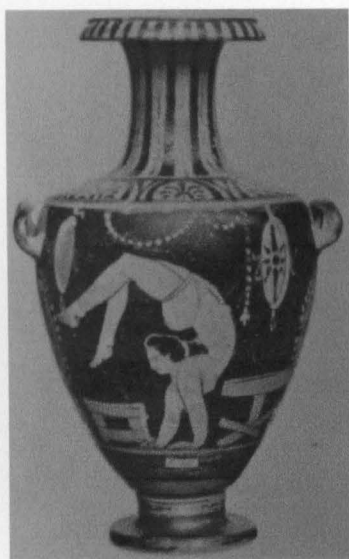


IX.g.

X. (kap. 3.4.)



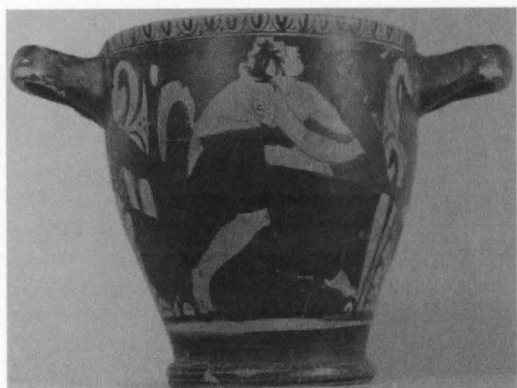
X.a.



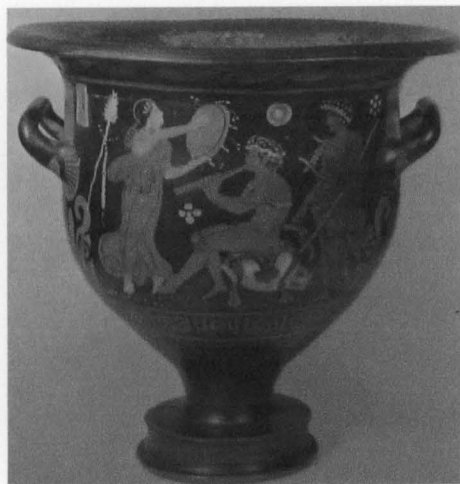
X.b.



X.c.



X.d.



X.e.

XI. (kap. 3.5.)



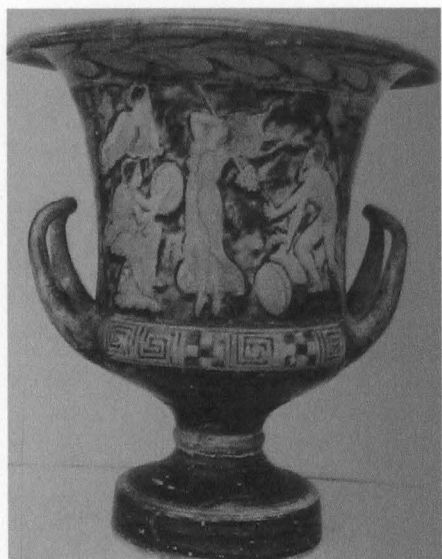
XI.a.



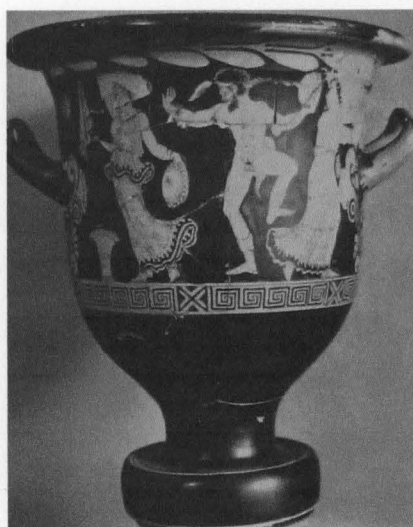
XI.b.



IX.c.



IX.d.



XI.e.



XI.f.